UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LISZT VIANNA NETO

O conceito de *Habitus* e a obra de Erwin Panofsky:
teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX

BELO HORIZONTE
2011

LISZT VIANNA NETO

O conceito de *Habitus* e a obra de Erwin Panofsky:

teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

UFMG

BELO HORIZONTE

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Dissertação entitulada **“O conceito de *Habitus* e a obra de Erwin Panofsky: teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX”**, de autoria do mestrando **Liszt Vianna Neto**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. DR. Magno Mello - UFMG

Orientador

Prof. DR. Eduardo França Paiva - UFMG

Prof. DR. José Newton Coelho Meneses - UFMG

Prof. DR. Jens Michael Baumgarten – UNIFESP

Profa. DRa. Kátia Gerab Baggio - UFMG

Coordenação da Pós-graduação em História

UFMG

Belo Horizonte, 7 de julho de 2011

Aos meus pais, à minha irmã e à Paula.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, cujo apoio sempre é fundamental, precedeu e permanecerá após esta dissertação. À Paula, que me apoiou incondicionalmente, desde a revisão e correção do texto até a energia que me impeliu até o último momento. E ao meu orientador, Prof. DR. Magno Moraes Mello, que me apoiou integralmente desde a concepção do projeto até a conclusão da dissertação.

Agradeço também aos Profs. DRs. José Newton Meneses e Eduardo F. Paiva que, durante o exame de qualificação, me mantiveram atento não apenas à História da Arte como também à História Social da Cultura. À Profa. DRa. Eliana Dutra, que me auxiliou com os contatos e arranjos que precederam meu período de pesquisa no exterior. E, como não poderia deixar de citar, agradeço à constante ajuda e paciência de Norma, Mary e Edilene, ao companheirismo dos meus amigos do Departamento de História, assim como ao financiamento da FAPEMIG, sem o qual essa dissertação não tomaria a dimensão que tomou.

Agradeço finalmente ao *Coimbra Group* pelo financiamento do intercâmbio de pesquisa no exterior, à Profa. DRa. Marianne Wiesebron da Universidade de Leiden, brasilianista apaixonada que me auxiliou na Holanda com presteza em todos os momentos, e ao Prof. DR. Edvard Grasman, pela ajuda fundamental na pesquisa histórica em terras desconhecidas.

"Há mais palavras na nossa filosofia
do que se podem sonhar no céu ou na Terra
[...]."

– Erwir Panofsky[1]

[1] PANOFSKY, Erwin. Epílogo: Três décadas de História da Arte nos Estados Unidos: impressões de um europeu transplantado. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.421.

Resumo

Este trabalho abrange o conceito de *habitus*, segundo a obra *Arquitetura Gótica e Escolástica* de Erwin Panofsky, visando o seu distanciamento das historiografias passadas – como a de Wölfflin, Riegl, Warburg ou Cassirer –, os debates que os trabalhos de Panofsky produziram, e a influência que sua teoria e metodologia exerceram sobre autores posteriores a ele, nas mais diversas áreas, através desse conceito. Tal influência faria com que o conceito fosse reapropriado por autores como Gombrich, Eco, Bourdieu e Chartier. Os dois últimos, especialmente, reconheceram no *habitus* a superação, por Panofsky, de suas críticas à obra de Wölfflin e Riegl: a superação do positivismo e do formalismo, assim como o abandono da procura pelo precursor, a capacidade e liberdade da invenção individual, a abordagem psicológica do gênio, e o distanciamento da "História do Espírito". Apesar de se mostrar uma eficaz solução teórica a muitas questões históricas abertas até então (algumas comuns também à escola dos *Annales*), foi dedicado a esse conceito muita pouca atenção por parte de historiadores e teóricos. No mais das vezes, estes voltam sua atenção apenas para seu renomado método Iconológico, ou para as "formas simbólicas". Contudo, há no conceito de *habitus* e na Iconologia uma gênese historiográfica muito próxima. Ambos surgem do interesse de Panofsky pelo fenômeno gótico, pela escolástica – especialmente por Aquino e Suger – e pelo alegorismo sagrado. O alegorismo – a concepção medieval de se revelar sentidos trinos em textos e imagens – é a base na qual Panofsky concebeu seu método tripartite de investigação do significado artístico – a Iconologia. Da mesma forma, a formulação do *habitus* e da renomada tese de *Arquitetura Gótica e Escolástica* tem uma base escolástica em comum com o próprio alegorismo.

Palavras-chave Panofsky, *habitus*, História da Arte, Historiografia e Teoria.

ABSTRACT

This work comprises the concept of *habitus*, according to *Gothic Architecture and Scholasticism* by Erwin Panofsky, aiming at its continuances from past historiographies – such as the ones by Wölfflin, Riegl, Warburg or Cassirer –, the debates that Panofsky´s work yielded among art historians, and the influence that his theory and methodology would have among later authors, in the most diverse areas, through this concept. Such influence would cause the concept to be reapropriated by authors such as Gombrich, Eco, Bourdieu and Chartier. These last two would recognize in the concept of *habitus* the overcoming, by Panofsky, of his criticisms on Wölfflin's and Riegl's works: the overcoming of positivism and formalism, as well as the abandonment of the search for a predecessor, the capacity and liberty of the individual invention, the psychological approach of the genius, and the distancing from the "History of the Spirit". Besides its efficient theoretical solution for many historical problems that remained open until then (some of them common to the *Annales* school), very little attention by historians has been dedicated to this concept. Mostly, they only pay attention to his renowned Iconological method, or to the "symbolic forms". Nevertheless there is, in the concept of *habitus* and in the Iconology, a very close historiographic genesis. Both came from Panofsky's interest in the Gothic phenomenon, in Scholasticism – especially in Aquinas and Suger – and in the Holy Allegorism. The allegorism – a medieval conception of revealing threefolded senses in texts and imagens – is the basis on which Panofsky created his threefold method of investigating the artistic meaning – the Iconology. In the same way, both the formulations of the concept of *habitus* and of his renowned thesis in *Gothic Architecture and Scholasticism* have a scholastic basis in common with the allegorism itself.

Keywords Panofsky, *habitus*, Art History, Historiography and Theory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

Segundo Michael Ann Holly: “no panorama da moderna história da arte, indubitavelmente o principal evento é a obra de Panofsky”.[2] Contudo, talvez tão grande quanto o reconhecimento de sua importância historiográfica seja o desconhecimento de suas contribuições teóricas, que embasariam seus trabalhos posteriores. Referências à teoria de Panofsky se limitam, na maioria das vezes, aos comentários acerca da Iconologia e da “Perspectiva como forma simbólica”. Porém, ambas representam apenas um breve momento de um longo processo de reflexão teórica do autor. De forma geral, tal reflexão se embasa em suas leituras e críticas às obras de Wölfflin, Riegl e Warburg, que tanto o influenciaram e, dentro da filosofia, em obras como as de Kant, Dilthey e Casssirer. [3] Dentre tais contribuições teóricas de Panofsky está o conceito de *habitus* – que gerou um grande número de admiradores e críticos, porém, sem deixar qualquer investigação aprofundada. Por esse motivo fazemos deste conceito o objeto da presente dissertação.

Após seu exílio nos Estados Unidos, a obra de Erwin Panofsky teve ainda maior público e difusão. Por essa mesma razão seus trabalhos desse período – que geralmente têm um caráter mais prático e revelam menos de sua base teórica - obtiveram maior reconhecimento. Esse período também consolidou o reconhecimento de seu método através de sua tão famosa Iconologia, que ele definia como “virada **interpretativa** da história da arte” [4] e se tornou, sem sombra de dúvida, a principal referência teórica ao autor. Desse modo, teremos aqui o foco em suas contribuições menos conhecidas, mas extremamente importantes e influentes. Elas partem de suas obras teóricas menos lidas (que vão, grosso modo, de 1915 a 1925) e se estendem ao contexto de formação do conceito de *habitus*, ou “hábitos”, em um momento muito posterior e diverso da obra de Panofsky, já nos Estados Unidos.

Para os propósitos dessa dissertação é importante elucidar que os trabalhos de caráter predominantemente prático de Panofsky freqüentemente não esclarecem muito suas obras teóricas. Há exceções, e *Arquitetura Gótica e Escolástica* é uma delas. Por isso pretendemos nos concentrar principalmente, mas não exclusivamente, nestes últimos em detrimento dos primeiros.

---

[2] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.10.

[3] HOLLY, 1984, p.11.

[4] PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Para tanto, compreendemos que a teoria e a metodologia da história da arte não são apenas campos acessórios, mas revelam as bases da história da arte como campo e prática. Como acreditava Panofsky, teoria e prática dependem uma da outra para cumprirem seus objetivos. À parte suas especificidades, arte e arquitetura também não devem ser estanques – tanto em sua prática quanto em sua teoria. A "história da arte como disciplina humanística" de Panofsky visa uma compreensão mais aberta da cultura e das ciências humanas, não por tratar cada um de seus aspectos individualmente, mas por manter as áreas das disciplinas em contato. As obras de Panofsky nada mais são do que a realização dessa proposta: nelas a arte dialoga com a filosofia (como em *Arquitetura gótica e escolástica* e *Idea*), com as ciências exatas (como em *Perspectiva como forma simbólica* e *Galileu como crítico de arte*), com a literatura, música, filologia, arqueologia, etc.

Do contato entre arte e filosofia, surge o conceito de *habitus*. Tal conceito – presente tanto nos "hábitos mentais" quanto nas "forças formadoras de hábitos" – é emulado por Panofsky, em sua obra de 1951 *Arquitetura Gótica e Escolástica*, da *Suma Teológica* de Tomás de Aquino como "princípio que rege a ação". De forma anti-anacrônica, Panofsky aplica o conceito da filosofia escolástica à arquitetura gótica coetânea. Nos textos escolásticos, Panosky identifica dois "hábitos mentais": a *manifestatio* e a *concordantia*. A *manifestatio* é a busca escolástica por uma exposição clara (de um argumento, por exemplo), exigindo enumeração das possibilidades ordenadamente, divididas em partes e sub-partes, e coerentes entre si. Já a *concordantia* é a conciliação necessária das possibilidades apresentadas em um processo que Panofsky definiu como dialético e escolástico, de tese-antítese-síntese (no caso, *videtur quod – sed contra – respondeo dicendum*). Identificados esses hábitos, Panofsky investiga sua presença no desenvolvimento da arquitetura gótica e em elementos formais desta. O hábito da *manifestatio*, por exemplo, é presente na busca por claridade no projeto de uma planta arquitetônica ou na ordenação de seus elementos. O hábito da *concordantia* pode ser atestado na busca por uma solução arquitetônica conciliatória – um projeto apresenta uma questão arquitetônica, outro oferece soluções para tal questão, e um terceiro finalmente oferece uma solução que concilie ambas as anteriores. À parte toda crítica e polêmica que sua tese desafiadora possa ter gerado, ela ecoou em vários campos, alterando-os e exercendo considerável influência. Dentre suas teses, esta foi a "mais apaixonadamente defendida".

Nessa dissertação, não pretendemos ser demasiadamente crédulos com relação a conceitos por vezes muito rígidos como "formalismo" e "culturalismo", preferindo historicizá-los. Tais conceitos são bastante didáticos, porém, no mais das vezes,

generalizadores e enganosos. Eles podem nos induzir ao erro de não perceber que em autores ditos "formalistas" existem notáveis percepções contextuais, e entre "culturalistas" um importante embasamento formal.

Essa precaução é especialmente valiosa ao se tratar de autores como Aloïs Riegl e Heinrich Wölfllin. Através de ambos, Panofsky estabelece o diálogo com autores de gerações anteriores que influenciarão suas obras. Em seguida, trataremos de um contexto posterior: parte das contribuições recíprocas entre Panofsky e a Biblioteca Warburg (ou KBW, *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), assim como o seu contato com autores associados a esta, como Fritz Saxl e, principalmente, Ernst Cassirer. Finalmente, discutiremos especificamente o conceito de *habitus*, sua relação com a Iconologia, e lastreando o conceito nas obras precedentes de Panofsky, mas também tendo em vista suas contribuições para a historiografia posterior. Um estudo específico do conceito de *habitus* – cuja relevância pretendemos elucidar – não foi até então procedido. Existem apenas algumas menções, como, por exemplo, o reconhecimento de Bourdieu acerca de sua importância em posfácio à Panofsky; alguns parágrafos de Chartier; e um curtíssimo artigo de Horacio Botalla, que trata do uso desse conceito em Panofsky e Bourdieu. Assim, no debate teórico desta dissertação, se encontram também autores fortemente influenciados pela obra de Panofsky: tanto coetâneos – como, por exemplo, Saxl ou Cassirer – quanto seus "leitores" – Gombrich, Eco, Bourdieu ou Chartier.

Ao comentar o *habitus* na obra de Panofsky, Bourdieu afirma que o conceito seria decisivo à superação das concepções positivistas e formalistas de história. Essa afirmação vai de encontro com a crítica de Panofsky à obra de Wölfflin e de sua abordagem histórica. Por isso trataremos dessa crítica através da posterior consolidação de suas propostas com a formulação do *habitus*. Da mesma forma procederemos com os "postulados" de Chartier que, entre outras coisas, afirmam que conceitos como *habitus* e "utensilhagem mental" de Febvre buscam superar postulados surgidos no século XIX que se estendem às primeiras século XX. Tais postulados dizem respeito: à relação consciente e intencional entre o artista e sua obra; à capacidade e liberdade da invenção individual e a busca do precursor; e a fundamentação histórica através do "espírito do tempo". Para compreender tal superação, ou pelo menos o que tange a capacidade e liberdade da invenção individual e a fundamentação "histórico-espiritual", pretendemos analisar uma crítica similar a essa: feita por Panofsky à leitura psicologista do conceito de *Kunstwollen* e à fundamentação da *Weltanschauungphilosophie* de Riegl. Como apontado por Panofsky, o *habitus* está além das influências individuais e não se sustenta através de constructos metafísicos. A seguir, trataremos da significativa influência de

Cassirer na obra de Panofsky. Tal influência se dá principalmente através da filosofia neokantiana das "formas simbólicas", mas ocorre também, no caso do *habitus,* através da obra *Eidos und Eidolon* de Cassirer. A obra propõe uma relação entre arte e filosofia que é correspondida por Panofsky em *Idea* e o estudo da influência da filosofia neoplatônica na arte. Tal relação entre arte e filosofia é análoga à relação entre a filosofia escolástica e a arquitetura gótica. Então, trataremos da gênese comum à Iconologia e ao *habitus*, que teriam como mote fundamental a filosofia escolástica e o alegorismo sagrado. O alegorismo seria um procedimento de leitura trina do sentido de textos e imagens, que se desenvolve durante a escolástica e seria a base do método Iconológico. Finalmente, trataremos propriamente das críticas e da influência do conceito de *habitus*, assim como sua relação, ou reapropriação, nas obras de Bourdieu, Chartier, Eco e Gombrich.

Para tornar possível a investigação a que esse presente trabalho se propõe, pretendemos incluir em nosso debate historiográfico alguns autores essenciais à compreensão da obra de Panofsky, assim como periódicos concernentes ao tema. Como seguiremos a ordem cronológica dos textos teóricos publicados por Panofsky – de Riegl e Wölfflin, até o conceito de *Habitus* – tratamos da obra de Holly em paralelo. Ela estabelece uma interlocução direta devido à sequência de seus capítulos possuir a mesma ordem de investigação desses autores, no contexto amplo daqueles influenciados pela historiografia hegeliana. Ferretti é outra pensadora que analisa três autores presentes nessa obra e conectados das mais diversas formas, desde a amizade até os diálogos entre suas obras: Warburg, Cassirer e Panofsky. Apesar de abordar este último do ponto-de-vista historiográfico através da hermenêutica, Heidt muitas vezes apresenta afinidades e problemas outros, alheios à presente pesquisa. *Meaning in the Visual Arts: views from the outside* comemora o centenário de Panofsky, rastreando a influência do "Significado nas artes visuais" nos mais diversos campos como a antropologia, música, literatura, cinema e ciência, mas sempre de forma externa ao campo da história da arte. *Pour um temps – Erwin Panofsky* trata dos mais variados aspectos de Panofsky, da sua relação com a Antiguidade, Idade Média, e Renascimento até o paralelo de sua obra com a de René Magritte. *Relire Panofsky* pensa desde os temas clássicos nos estudos sobre Panofsky (como "Hercules na encruzilhada") até a atualidade de sua obra e, apesar de ser uma publicação consideravelmente recente, não aborda muitos de seus conceitos e problemas em aberto, incluindo o *habitus*, como fizeram outras coletâneas de ensaios. Apesar de Panofsky não possuir uma biografia que possa dar uma visão total de sua obra e vida pessoal, após sua morte muitos amigos, alunos e pesquisadores no assunto contribuíram bastante com textos curtos a respeito de sua vida e importância acadêmica, assim como os

periódicos de arte contribuíram através de resenhas e críticas de obras.

Neste contexto de fundação da história da arte no século XX, a contribuição de Erwin Panofsky para os avanços teóricos certamente se destaca. Porém, mesmo sendo fundamentais para a consolidação do campo, muitos de seus conceitos ainda são pouco problematizados (e certamente controversos. como, por exemplo, a iconologia), ou pouco tratados em seu embasamento teórico e em suas posteriores contribuições. Produto de um momento posterior da obra de Panofsky, a noção de *Habitus*, por sua projeção, teria lugar de destaque na história desses conceitos. Ele determinaria uma mudança do tratamento da obra de arte por parte dos historiadores, alterando a relação dos agentes históricos com as obras e seu contexto. Além disso, esse conceito nos revela muito da relação de Panofsky com a historiografia anterior a ele e representa um distanciamento significativo dos paradigmas metodológicos anteriores. O *habitus*, a Iconologia e outras contribuições de Panofsky consolidariam sua nova plataforma teórico-metodológica, a qual fundamentou as obras de muitos autores que o sucederam. Panofsky é referência necessária não apenas em história da arte, mas também em qualquer campo que aborde a questão da arte ou da imagem, de seus agentes, e das relações entre a arte, cultura e sociedade.

Para se compreender os fundamentos teóricos do conceito de *habitus* em Panofsky é essencial conhecer o contexto historiográfico que o precedera, o qual ele necessariamente retoma ao esclarecer críticas, problemas e discussões passadas.

Durante o fim do século XIX e o inicio do século XX, predominou na teoria da história da arte o idealismo metafísico e o positivismo, mas principalmente a história cultural hegeliana, na qual tantos autores se incluíram. Nesse contexto haveria por parte dos principais autores e fundadores da disciplina a tentativa de se estabelecer métodos, abordagens e categorias de análise que dariam embasamento à história da arte. Riegl e Wölfflin, por exemplo, entitulam suas principais obras como “fundamentais”. Essa ambição de dotar a História da Arte de “ferramentas” e métodos científicos é clara, especialmente na tradição dos países de língua alemã, entre pesquisadores que ambicionavam uma “Ciência da Cultura e da arte” (*Kunst- und Kulturwissenschaft*). Tal ambição metódica se estende até o início do século XX, porém, logo se tornam claras algumas falhas em sua estrutura e é, portanto, objeto de críticas e revisões. Elas partiram da esquerda marxista, feminista, assim como do campo dos semióticos e historiógrafos. Posteriormente essa tendência geral de buscar princípios fundamentais seria criticada por Gombrich. Ele nos convida a provar as bases da disciplina: “A aplicação de paradigmas existentes e preconcebidos [*ready-made*, no original] (como os

princípios de Wölfflin ou a iconologia de Panofsky) é uma ameaça à saúde da busca e pesquisa” em história da arte.[5]

Tal controvérsia se estende ao início do século XX e acabaria por moldar a contemporânea história da arte. Até a década de 1920, e os textos críticos de Panofsky, o contexto geral do campo era fortemente voltado ao enfoque formal. A busca por fundamentos da história da arte pode ser atribuída ao desenvolvimento da disciplina durante o século XIX, amplamente determinada pela organização de museus interessados em fatos seguros e objetivos.[6]

A vida acadêmica de Panofsky se desenvolve de forma bastante promissora nesse contexto, com uma dissertação que avança para além das pretensões metódicas da história da arte. Nascido em Hannover em 1892, Panofsky ganhou o prêmio da Fundação Grimm na Universidade de Berlin com apenas 18 anos por sua dissertação acerca da matemática italiana na obra de Albrecht Dürer. Tal trabalho antecipa sua tese de doutorado na Universidade de Freiburg sobre a teoria da arte de Dürer, assim como antecipa também suas grandes obras sobre esse artista alemão, sobre matemática e perspectiva.[7]

Pan, como chamado pelos amigos, casou-se com Dorothea (ou Dora) Mosse, a qual conheceu no seminário de Goldschmidt em Berlin, no ano de 1916. Dora, que segundo Heckscher "padeceu de viver à sombra de Pan", foi um de seus maiores críticos e uma promissora historiadora da arte. Próxima à Warburg, deixara sua carreira para cuidar dos filhos recém-nascidos em 1917 e 1919. Somente na maturidade do casal Dora se torna co-autora de Panofsky na obra *A caixa de Pandora*, dentre outras. Como filósofo formado, Panofsky busca ser *free lancer* em história da arte, enquanto vê sua fortuna familiar acabada pela inflação do pós-Primeira Guerra. Em 1921, torna-se *Privatdozent* pela Universidade de Hamburgo e cinco anos mais tarde torna-se professor do *Kunsthistorisches Seminar* de Hamburgo, como o fizeram Edgar Wind, Hans Liebeschütz e Charles Tolnay. Lá, Panofsky leciona para inúmeros nomes futuramente proeminentes, incluindo Janson.

No contexto de sua formação acadêmica, o *Hamburg Seminar* destacava-se como grande centro de história da arte na Europa, e Panofsky foi o grande responsável por aproximá-lo do *Kunsthalle* e da Biblioteca Warburg. Durante a república de Weimar, o

---

[5] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.22.

[6] HOLLY, , 1984, p.25.

[7] Panofsky trata desses temas na obras: *Albrecht Dürer*, *Perspectiva como Forma Simbólica*, *Galileu como crítico de arte*, dentre vários outros artigos, além de ter sido precedido por Warburg em sua análise da obra de Dürer.

Seminar contribuiu com a superação da tendência esteticista e antiquária para consolidar uma nova abordagem em história da arte. Posteriormente, Aby Warburg, Fritz Saxl, Rudolf Wittkower e Gertrud Bing da Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, ou “KBW”), associaram-se informalmente ao *Seminar*, e Panofsky passou a publicar no periódico vinculado à Biblioteca, representando uma influência definitiva em sua abordagem, em seus temas e em sua carreira.

Panofsky se tornaria professor em Princeton – cargo que exerceu até o fim de sua vida em 1968 – após se exilar definitivamente nos Estados Unidos, em 1933. Dois anos antes, Panofsky foi chamado por Walter W. S. Cook para ser professor convidado regular da Universidade de Nova York, ofertando conferências no *Metropolitan Museum of Art*.

Em seus 55 anos de produção deixou grande número de projetos inacabados, além de numerosas cartas. Como definiu Heckscher, Panofsky era um pensador “engenhoso e incisivo, cético e bondoso, e de curiosidade ilimitada”.[8]

Apesar de se associar a universidades, grupos e institutos, Panofsky concebia a investigação histórica como um trabalho solitário. Ele era contra a institucionalização: desconfiava de institutos iconológicos, sistemas de recuperação de dados e trabalhos de índices. Chegou a recusar, inclusive, o plano de Saxl de conceber uma "Real-Enciclopedia" do Renascimento (no moldes de Pauly-Wissowa).[9]

Apesar de se distanciar do projeto de estabelecer “conceitos fundamentais da história da arte” ao longo de sua carreira, Panofsky inicialmente define seus próprios conceitos, como o fizeram Riegl e Wölfflin – mesmo sendo crítico, em certa medida, a ambos e à abordagem formal e psicológica na história da arte. Em “Sobre a relação entre a história da arte e a teoria da arte” Panofsky elabora seus próprios pares de conceitos gerais opostos entre si:

Antítese geral na esfera ontológica	**Oposições específicas internas à esfera fenomenológica, neste caso visual.**			**Antítese geral na esfera metodológica**
	1. Oposição dos valores elementares	**2. Oposição dos valores da figuração**	**3. Oposição dos valores da composição**	
O “*plenum*” se	Os valores	Os valores de	Os valores da	O “tempo” se

8 Idem, p.204.

9 HECKSCHER. William S. Erwin Panofsky: un curriculum vitae. In PANOFSKY, Erwin. *Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995, p.223.

contrapõe à “forma”	“óticos” (espaço aberto) se contrapõem aos valores “hápticos” (corpos)	“profundidade” se contrapõem aos valores da “superfície”	“interpenetração” (fusão) se contrapõem aos valores da “contiguidade” (subdivisão)	contrapõe ao “espaço”

Esses seriam conceitos gerais aplicáveis a qualquer obra de arte visual. Apesar de opostos, esses “conceitos fundamentais” não se expressam como opostos absolutos nas obras de arte, mas sim em uma tênue gradação entre dois extremos.[10] Eles demonstram a afinidade teórica de Panofsky a autores como Riegl – de quem ele se apropria da oposição entre “ótico” e “háptico” – e Wölfflin – de quem surgem os “conceitos fundamentais” opostos entre si, como, por exemplo, o conceito de “profundidade” e a “superfície”.

Concebido em momento muito posterior a esses pares de conceitos, o *habitus* se distancia dessa pretensão teórica de estabelecer conceitos universais. O *habitus* não se aplica a toda e qualquer obra de arte e tampouco se preocupa em revelar um caráter essencial inerente a ela. Contrariamente a conceitos universais, o *habitus* é oriundo de e aplicado a fenômenos coetâneos – a filosofia escolástica e a arquitetura escolástica.

Em momento muito posterior à criação desses pares opostos de conceitos, Panofsky defenderia o que chamou de “situação orgânica” entre a teoria e a história da arte, em sua conhecida obra “História da arte como disciplina humanística”. Isso implica que, para se fazer história da arte, a pesquisa tem que ser embasada teoricamente, do contrário, seria apenas um apanhado de particulares. Do mesmo modo, para se fazer teoria da arte é necessária a empiria histórica, senão a primeira produziria apenas abstrações e constructos metafísicos. Segundo sua analogia – que remete aos conceitos e à intuição de Kant – nessa “caçada” um carrega a arma e o outro a munição: sem empiria a teoria é cega, sem a teoria a história é muda. Essa mútua dependência é chamada por ele de “situação orgânica”. A “situação” ocorre na relação entre o documento (histórico) e a visão (histórica) geral, e se baseia nessa mesma dependência, na qual a interpretação de um documento específico depende de uma visão (histórica) geral pré-estabelecida. A visão geral estabeleceria uma chave de leitura acerca do contexto do documento, para que sua informação acerca do específico faça parte de um sentido maior. Por sua vez, a visão geral se consolidaria através dos documentos individuais, pois uma “constelação” de documentos se agregaria em um

[10] PANOFSKY, Erwin. Sul rapporto tra la storia dell’arte e la teoria dell’arte. In: *La prospectiva come “forma simbolica” e altri escritti*. Feltrinelli, 1966, p.173.

"mosaico" de um contexto ou de uma seção histórica mais ampla.[11] Tal relação entre o documento e a visão geral é análoga à história e teoria da arte:

> 'Formular e sistematizar os 'problemas artísticos' – que não são, é claro, limitados à esfera dos valores puramente formais, mas incluem a 'estrutura estilística' do tema e do conteúdo também – e assim armar um sistema de *Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe* (aqui, noções fundamentais da teoria da arte) é o objetivo da teoria da arte e não da história da arte. Mas aqui encontramos, pela terceira vez, o que decidimos chamar de 'situação orgânica'. O historiador da arte, como já vimos, não pode descrever o objeto de sua experiência recriativa sem reconstruir as intenções artísticas em termos que subentendam conceitos teóricos genéricos. Ao fazer isso, ele, consciente ou inconscientemente, contribuirá para o desenvolvimento da teoria da arte, que, sem a exemplificação histórica, continuaria a ser apenas um pálido esquema de universais abstratos. O teórico da arte, por outro lado, quer aborde o assunto a partir do ponto de vista da epistemologia neoclássica, da 'Crítica' de Kant, ou da *Gestaltpsychologie*, não pode armar um sistema de conceitos genéricos sem se referir a obras de arte que nasceram em condições históricas específicas; mas, ao proceder assim, ele, consciente ou inconscientemente, contribuirá para o desenvolvimento da história da arte, que, sem orientação teórica, seria um aglomerado de particulares não formulados.
>
> Quando chamamos o *connoisseur* de historiador da arte lacônico, e o historiador da arte de *connoisseur* loquaz, a relação entre o historiador da arte e o teórico da arte pode comparar-se a de dois vizinhos que tenham o direito de caçar na mesma zona, sendo que um é dono do revolver e outro de toda a munição. Ambas as partes fariam melhor se percebessem a necessidade de sua associação. Já foi dito que, se a teoria não for recebida à porta de uma disciplina empírica, entra como um fantasma, pela chaminé e põe a mobília da casa de pernas para o ar. Mas, não é menos verdade que, se a história não for recebida à porta de uma disciplina teórica que trate do mesmo conjunto de fenômenos, infiltrar-se-á no porão, como um bando de ratos, roendo todo o trabalho de base.[12]

Apesar da clareza da distinção e da interdependência entre história e teoria da arte matizada por Panofsky, suas obras também afirmam a união entre ambas, e afirma a "história da arte como disciplina humanística". Tal união é proveniente do fato de que a mera seleção do material por parte do historiador necessariamente predetermina uma teoria – ou uma concepção histórica genérica.[13] À parte a preocupação formal, a teoria da arte se ocuparia da resolução de problemas artísticos e estruturas estilísticas, que não se desvencilham da história da arte: "(...) a teoria da arte - em oposição à filosofia da arte ou estética - é, para a história da arte, o que a poesia e a retórica são para a história da literatura".[14]

Para Panofsky, não há espectador totalmente ingênuo. Sua relação com a arte não se baseia apenas na sensibilidade natural ou no preparo visual. Ela depende também da bagagem cultural que todos carregam consigo. Porém o historiador da arte – o humanista – e o espectador (não totalmente) ingênuo diferem, pois o primeiro é cônscio de sua situação, de

---

11 PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.28-29.
12 PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.41-42.
13 PANOFSKY, 2009, p.26.
14 PANOFSKY, 2009, p.40.

sua condição histórica. Apesar de que "ninguém pode ser condenado por desfrutar obras de arte ingenuamente", o humanista suspeita do "apreciativismo". O historiador da arte se mostra um "*connoisseur* loquaz"; enquanto o *connoisseur*, propriamente dito, limita-se ao reconhecimento da obra – é um "historiador da arte lacônico".[15]

Defensor, ao longo de sua vida, de uma "história da arte como disciplina humanista", Panofsky busca nas obras históricas um significado autônomo e um valor duradouro. Tal humanismo, obviamente proveniente da *humanitas* e da *studia humaniora* antiga, medieval e renascentista, busca decodificar e dar sentido aos registros humanos se ligando diretamente à história e aos documentos – em oposição ao cientista e seus instrumentos.[16]

Em sua vida acadêmica, Panofsky defendeu os ideais humanísticos não apenas no respeito aos outros e aos mestres, no respeito à tradição (e rejeição à autoridade), no seu exemplo de vida, mas também na história da arte como disciplina. Sua história da arte como disciplina humanística é crítica ao determinismo, ao autoritarismo, às afirmações de classe, nação ou raça (justificadas através do "Espírito nacional", pelo "Espírito da raça", etc.). É crítica, por outro lado, ao libertinismo intelectual e se dizia antagonista dos "aspectos ingênuos do método estritamente arqueológico". Suas obras abordaram novos campos, contribuíram tanto para a história das idéias como da arte, e têm em si uma peculiar característica por serem tanto conservadoras como radicais. Porém, é certo que cada uma influiu, ou mesmo determinou o desenvolvimento da história da arte.

Pretendemos, nos capítulos seguintes, analisar os primeiros autores que influenciaram Panofsky no campo da história da arte (a saber, Riegl, Wölfflin e outros precedentes), como essas influências ecoaram em suas obras posteriores e, em última instância, como elas culminaram no conceito de *Habitus*.

---

[15] PANOFSKY, 2009, p. 36-39.

[16] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.22-24.

2. PRECEDENTES

Para se compreender o conceito de *habitus* no panorama do desenvolvimento teórico de Panofsky, devemos compreender não apenas a influência de Wölfflin e Riegl em sua formação, mas o contexto mais amplo da história da arte e da estética do século XIX, que precedeu a ambos os autores. Dentre esses precedentes, é necessário levar em consideração o impacto dramático de Hegel na história da arte e como a disciplina floresceu a partir de seu trabalho. Com base nele se desenvolveu a preocupação em retratar um período histórico específico de forma abrangente. Hegel, Dilthey, Burckhardt, entre outros, ao dividirem essa mesma preocupação, fundaram as bases para o desenvolvimento da história da arte como disciplina. Como se pode esperar, também permaneceria algo da epistemologia hegeliana na reflexão de Panofsky acerca de amplos padrões culturais.

Em Hegel o conteúdo da história da arte é espiritualizado e não historicizado, o que pressupõe uma unidade cultural (através do espírito); sendo a obra de arte tida como uma ilustração material de um sistema formal. As obras perderiam seu elemento individual para o enorme constructo metafísico e o "espírito" (*Geist*) de um povo ou de uma época é visto como uma das grandes unidades que ele representa. Holly define a visão de Hegel sobre história da arte como "formalista" em dois sentidos: sua visão é de um sistema formal de decodificação da história da criatividade humana e, por outro lado, há a *formação* da consciência do espírito, revelada pelas leis, arte, religião, e assim por diante.[17]

Panofsky não herdou de Hegel a abordagem formal da obra de arte, mas sim a compreensão histórica de um amplo contexto significativo, coerente, diacrônico.[18] Por outro lado, ao tratar a evolução sincrônica[19] da "Arquitetura Gótica e Escolástica" como sendo filogenética,[20] Panofsky nega o modelo hegeliano. Um exemplo seria o que Panofsky denomina como "dialética escolástica". Assim como a dialética hegeliana, esta se desenvolveria de forma lógica, porém é utilizada para a explicação dos fenômenos filosófico-artístico da arquitetura gótica e da escolástica, que não ocorrem de forma paralela. Através de estrutura análoga à da dialética – tese, antítese e síntese –, a resolução de disputas escolásticas

---

17 HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.30.

18 HOLLY, 1984, p.30.

19 Sincronia: referente à recortes históricos coetâneos, de um mesmo período.

20 Filogenética: Que dividem uma gênese, um surgimento comum.

entre autoridades seguia a estrutura *videtur quod*, *sed contra* e *respondeo dicendum* (citada abaixo) também para a resolução de questões arquitetônicas. A sucessão de soluções arquitetônicas é produto da dialética escolástica que precede a hegeliana, e se origina do conceito escolástico de *disputare* e dos processos das *disputationes de quolibet*:

> Cada Item (por exemplo, o conteúdo de cada *articulus* na *Summa Theologica*) tinha de ser formulado como *quaestio* e sua discussão iniciava-se pelo arrolamento de um conjunto de autoridades (*videtur quod*...). Seguia-se então a solução (*respondeo dicendum*...) e, por fim, uma crítica dos argumentos descartados (ad primum, ad secundum, etc.), sendo que a recusa se referia apenas à interpretação, e não à legitimidade das autoridades citadas.[21]

Assim, a "dialética escolástica", que nesse processo de evolução do gótico segue uma "seqüência lógica plenamente consciente", não seria de forma alguma hegeliana.[22] Mesmo em *A Perspectiva como Forma Simbólica* ("*Die Perspektive als 'symbolisches Form'"*), a noção de mudança histórica, como racional ou arquitetada segundo os "moldes" hegelianos, cai por terra e adota uma dialética própria.[23] Nessa obra, o trajeto da perspectiva é oposto ao da evolução dialética hegeliana, percorrendo um caminho tortuoso a partir da Antiguidade, pela Idade Média até o Renascimento. Nenhum "avanço" é definitivo e não obedece a linha lógica da negação de uma tese e o estabelecimento de uma síntese – não há progresso ou evolução *strictu sensu*. Essa recusa de Panofsky à evolução hegeliana é contrária à sua afirmação da mesma em uma obra anterior, "A escultura alemã" ("*Die Deutsche Plastik*" de 1924):

> A concepção hegeliana segundo a qual o processo histórico se desenrola numa sequência de tese, antítese e síntese, afigura-se ser igualmente válida no que respeita ao desenvolvimento da arte. E isto porque todo o 'progresso' estilístico, isto é, toda a descoberta de valores artísticos novos, se faz à custa do abandono parcial de toda e qualquer realização anterior. Assim, em geral, o desenvolvimento ulterior visa recuperar (com uma nova perspectiva) o que, na fase inicial de destruição, fora posto de lado e torná-lo útil aos propósitos artísticos, entretanto modificados.[24]

Assim, Panofsky concebia uma mudança histórica dialética, que posteriormente negaria. Mesmo após o contexto dessa citação, a teleologia diacrônica de Panofsky ainda seria muito próxima ao modelo hegeliano: "A evolução dos mecanismos de representação traduz-se numa série de soluções de conflito, de 'conquistas'". Esse modelo dialético de mudança histórica é evidente também em outras obras, como "Os Flamengos Primitivos" ("*Early Netherlandish Painting*" de 1953) e "Renascença e Renascenças na Arte Ocidental"

---

[21] PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.48-49.
[22] PANOFSKY, 2001, p.61.
[23] PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 53.
[24] PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.21.

(*"Renaissance and Renascences"* de 1960).[25] Contudo, Panofsky permaneceria crítico à história estrutural e aos conceitos fundamentais. Como ele afirmaria posteriormente em dupla crítica, o ofício do historiador "não é erigir uma superestrutura racional sem bases irracionais".[26]

Como Burckhardt e Warburg, Panofsky posteriormente se distanciou, em larga medida, da estética hegeliana.[27] Inclusive, a proximidade à Warburg reafirmaria para Panofsky o distanciamento – comum em ambos – não apenas de Hegel, mas também de Riegl, Wölfflin, e da historiografia passada. Porém, tal distanciamento nunca eliminou completamente a influência que Hegel exerceu sobre aspectos fundamentais da teoria da história da arte, tanto para Panofsky quanto para outros historiadores da arte do século XIX e XX.

De forma praticamente oposta a Hegel, Jacob Burckhardt, um dos mais proeminentes nomes da história da arte do século XIX, se mostraria profundamente desinteressado na causalidade histórica, nos "conceitos fundamentais", e nas especulações metafísicas esparsas: "Não devemos [...] fazer qualquer tentativa em sistematizar, ou traçar quaisquer 'princípios históricos' [...] Sobretudo, não devemos ter nada a ver com a filosofia da história".[28] Ele também teceria longas críticas especificamente à obra de Hegel:

> Hegel [...] nos diz que somente a idéia que é 'dada' na filosofia é a simples idéia da razão, a idéia que o mundo é racionalmente ordenado: se a história do mundo é um processo racional, e a conclusão propagada pela história do mundo *deve* (sic) ser aquela que era racional, inevitável marcha do espírito – toda que, longe de ser 'dada', deve primeiro ser provada [...]
>
> Nós não estamos, contudo, alheios aos propósitos da razão eterna: elas estão além de nossas compreensão. Esse ousado pressuposto de um plano do mundo nos leva à falácia porque parte de falsas premissas [...] Nós [...] devemos partir do único ponto acessível a nós, o eterno centro de todas as coisas – o homem, o sofrimento, o esforço, o fazer, como ele é e foi e deve sempre ser.[29]

A crítica de Burckhardt a Hegel se aproxima à de Gombrich, um século mais

---

25 PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.20.

26 PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.37.

27 PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.22.

28 "We shall [...] make no attempt at system, nor lay any claim to 'historical principles' (...) Above all, we have nothing to do with the philosophy of history" - HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.31.

29 "Hegel... tell us that the only idea which is 'given' in philosophy is the simple idea of reason, the idea that the world is rationally ordered: hence the history of the world is a rational process, and the conclusion yielded by world history *must* (sic!) be that it was the rational, inevitable march of the world spirit – all of which, far from being 'given', should first be proved [...] We are not, however, privy to the purposes of eternal wisdom: they are beyond our ken. This bold assumption of a world plan leads to fallacies because it starts out from false premises [...] We [...] shall start out from the one point accessible to us, the one centre of all things – man, suffering, striving, doing, as he is and was and ever shall be" - HOLLY, 1984, p 30.

tarde. Contudo, Gombrich incluiria, em sua crítica, o hegelianismo do próprio Burckhardt. Apesar de negar a filosofia da história, a influência das obras de filósofos como Hegel e Schopenhauer está presente nos capítulos de *A cultura do Renascimento na Itália* de Burckhardt, a ponto de Gombrich afirmar que a obra foi "construída sobre fundamentos hegelianos".[30] Para ele, Burckhardt rejeitava o "espírito do mundo", mas via no fato histórico o "espírito do tempo" (*Zeitgeist*).[31]

Para conciliar essa posição aparentemente contraditória das "simpatias ambivalentes" de Burckhardt por esses filósofos, ele se apropriou das inclinações sincrônicas da filosofia de Hegel – ou seja, das seções históricas transversais, que tratam de um mesmo período histórico, ou de um mesmo estilo. Entretanto, Burckhardt permaneceria contrário às ambições diacrônicas, e às seções longitudinais – a ambição do projeto de uma história universal, total ou de uma história geral do "espírito do mundo". Burckhardt seguiria tal orientação adotando uma amplíssima abordagem cultural de um contexto, levando em conta os mais diversos e díspares aspectos da cultura, se centrando geralmente na técnica e no gênio – como no caso do "espírito italiano" no Renascimento. Ironicamente "o primeiro historiador cultural tem que ser rotulado como formalista como historiador da arte" [32] – o que, de fato, contribui, mais uma vez, para a dissolução da oposição entre "formalistas" e "culturalistas".

Mesmo sendo familiarizado com as idéias de Hegel e Schopenhauer, e de ser próximo a Nietzsche – o que é atestado pelas inúmeras correspondências trocadas – , Burckhardt permanece cético quanto aos sistemas filosóficos. Ele expressou "(...) pesar pelo fato de que a filosofia da história fosse ensinada por seguidores de Hegel 'a quem sou incapaz de entender'". Segundo Peter Burke, em sua introdução à obra *A cultura do renascimento na Itália*, "a concepção de história de Burckhardt era bastante diversa da de muitos contemporâneos seus. Ele rejeitava tanto a história dita 'positivista' quanto o hegelianismo, que fascinava seus colegas por toda a Europa". "Tão distante do positivismo quanto Hegel", dele é trazida para a obra *A Cultura do Renascimento* a noção de "obra de arte política" e o problema da individualidade – fundamental na formulação de Burckhardt a respeito do antropocentrismo do Renascimento e do surgimento do novo homem como indivíduo.[33]

---

[30] BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*: um ensaio. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.28.

[31] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.31.

[32] HOLLY, 1984, p.32-33.

[33] BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. Trad. Sérgio Tellaroli. São

Segundo Peter Burke, os adjetivos menos enganosos atribuíveis à historiografia de Burckhardt são: “cético, relativista e talvez intuitivo”.[34] A obra de Panofsky também é clara quanto ao ceticismo e, principalmente, quanto ao relativismo. Em *A Perspectiva como Forma Simbólica*, de forma cética e fortemente relativista, Panofsky busca abalar a naturalidade com que se trata a perspectiva linear ao percebê-la como “representação objetiva da visão humana”, atitude que pode ser turvada pela intuição. Apesar da grande influência do relativismo ascético de Aloïs Riegl – que negou, em sua história da ornamentação, a divisão das artes em “maiores” e “menores” e tratou do período tardo-romano, até então muito marginalizado pela historiografia –, Panofsky propõe um relativismo radical no contexto do surgimento da perspectiva linear: para ele, o Renascimento atenderia às exigências do sujeito e do objeto.[35] A perspectiva teria uma história própria como técnica, mas também atenderia às demandas e proposições históricas do Renascimento. Ao comparar as disciplinas humanísticas às naturais e físicas, Panofsky não trata da teoria da relatividade cultural, mas sim da teoria cultural da relatividade, e afirma:

> [...], o mundo das humanidades é determinado por uma teoria cultural da relatividade, comparável à dos físicos; e visto que o mundo da cultura é bem menor que o da natureza, a relatividade cultural prevalece no âmbito das dimensões terrestres, e foi observada muito antes. [...] O cosmo da cultura, como o cosmo da natureza, é um estrutura espaço-temporal. [...] Dois fenômenos históricos são simultâneos ou apresentam uma relação temporal entre si, apenas na medida em que é possível relacioná-los dentro de um ‘quadro de referência’, sem o qual o próprio conceito de simultaneidade não teria sentido na história, assim como na física.

Para Wölfflin, Burckhardt era primordialmente um historiador da arte.[36] Porém, o que a ampla noção de "história cultural" de Burckhardt busca é difícil de ser delimitado, até mesmo pela complexa tradução que a palavra “*Kultur*” sofre do alemão para várias outras línguas. “*Kultur*” poderia tanto adquirir um sentido mais restrito, referindo-se às artes, quanto poderia tomar um sentido mais amplo, em uma visão mais "holística" do que as línguas latinas definem como cultura. Panofsky, de forma geral, se distancia muito dessa abordagem holística e encara a cultura como uma "palavra já muito desacreditada".[37]

Em 1939, Panofsky reconheceu a útil tese de Burckhardt acerca da “descoberta” renascentista do homem e do mundo (mesmo sendo ela alvo de duras críticas, o que levaria

---

Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.28.

[34] BURCKHAR, 2003, p.20.

[35] PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.23-24.

[36] BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.22.

[37] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.20.

Burckhardt a repensá-la).[38] Em curtas linhas, essa tese afirma que o Renascimento não apenas versaria sobre uma profunda redescoberta do ser humano, mas inauguraria também a própria noção de "indivíduo", com consciência de si como tal. Isso seria negado posteriormente pelo próprio Burckhardt, até mesmo pela existência de disputas de cavaleiros na Idade Média que afirmavam largamente suas famas pessoais. O método iconológico de Panofsky, ao apreender princípios e atitudes da nação, do período, da classe, da religião ou da filosofia, parece tributário da original história da cultura de Burckhardt.

Apesar da consciência extremamente crítica de Panofsky em relação ao programa hegeliano, "aqueles que estudaram seus trabalhos sabem que ele também nunca renunciou ao desejo de demonstrar a unidade orgânica de todos os aspectos de um período".[39]

A despeito da distância que separa a história da arte de Burckhardt da de Panofsky, vemos que é possível aproximar ambos historiadores em certos pontos notáveis. Notáveis, mas não imprevistos: Burckhardt é um autor fundamental à história da cultura e da arte, e sua influência se estende até mesmo aos antropólogos sociais, como Ruth Benedict e Clifford Geertz.[40] Burckhardt influenciou não apenas seus discípulos mais próximos, mas também gerações posteriores, como as de Huizinga e Cassirer – este último extremamente influente na obra de Panofsky e no meio da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*.

Assim como outros teóricos da história, Wilhelm Dilthey também se engajara num projeto de contextualização histórica. Segundo ele, pessoas em um dado contexto dividiriam algo em comum, mas esse "algo em comum" não seria o espírito do tempo, como para Burckhardt ou Hegel. O assim chamado "pai da história do espírito" (*Geistesgeschichte)* ambicionava outro projeto que abarcasse todas as épocas em um sentido fundamental.[41]

Astuto leitor e biógrafo de Hegel, Dilthey temia o "espectro de relativismo" que aterrorizava os historiadores. Segundo Carl Becker, sua inclinação "era aprender mais e mais sobre menos e menos".[42] O contexto de Dilthey – e do Idealismo Alemão – explica sua preocupação com a busca de uma divisão entre as ciências físicas (*Naturwissenschaften*), os

---

[38] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p33-4.

[39] "Those who have studied his [Panofsky's] works know that he too never renounced the desire to demonstrate the organic unity of all aspects of a period" - GOMBRICH, Ernst. In search of cultural history. In: *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996, p.383.

[40] BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*: um ensaio. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.33.

[41] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.34-35.

[42] "[...] was to learn more and more about less and less." HOLLY, 1984, p.35.

estudos humanísticos e as ciências da mente (*Geistwissenschaften*), presentes na enciclopédia de Hegel, que também está claramente presente no artigo *A história da arte como disciplina humanística*, de Panofsky.

Segundo Holly, no século XIX prevaleciam duas correntes: a metafísica idealista (de Croce e Colling Wood) e a positivista (de Ranke e Comte), ou dita "positivista", também chamada de "metódica", pois nem todos seguiam ao positivismo de Comte. Dilthey abandona a mera coleta e análise positivista de dados a favor de um "movimento pendular" entre ambos os processos:

> Compreendemos quando restauramos vida e pulso à poeira do passado a partir das profundezas de nossa própria vida. Se devemos compreender o curso do desenvolvimento histórico internamente em sua coerência central, uma autotransformação de uma posição para outra é necessária. A condição psicológica geral para tanto é sempre presente na imaginação; mas uma compreensão completa do desenvolvimento histórico é primeiramente alcançada quando o curso da história é revivido (*nacherlebt*) nos pontos mais profundos da imaginação.[43]

Tal movimento também é sugerido por Panofsky, como uma "situação orgânica":

> A verdadeira resposta ao desafio da história da arte jaz no fato de que a recriação estética e a pesquisa arqueológica são interconectadas tais que formam, novamente, aquilo que chamei de uma 'situação orgânica'. [...] Na realidade os dois processos não se sucedem, eles se interpenetram; não apenas a síntese re-criativa serve de base para uma investigação arqueológica, a investigação arqueológica, por sua vez, também serve de base para o processo re-criativa; ambos se qualificam e retificam mutuamente. [...] A pesquisa arqueológica é cega e vazia sem a recriação estética e a recriação estética é irracional, e no mais das vezes mal-conduzida sem a pesquisa arqueológica. Mas, 'se apoiando uma na outra', ambas podem sustentar o 'sistema que faz sentido', ou seja, uma sinopse histórica.[44]

Outro ponto comum entre Panofsky e Dilthey jaz na importância e articulação do evento particular e como ele seu articula com o contexto histórico através da dialética, de acordo com a filosofia hegeliana. Tal articulação do contextualismo de Hegel ecoa de certa forma na articulação entre as etapas do método Iconológico de Panofsky, e também no "movimento pendular" e na articulação das etapas históricas segundo Dilthey.[45]

Tendo em vista esse contexto do século XIX de contribuições da estética e fundamentos da história da arte como disciplina, representados aqui por Hegel, Burckhardt e Dilthey mas que certamente vão muito além desses três, podemos compreender o debate de

---

[43] HOLLY, 1984, p.37.

[44] PANOFSKY, Erwin. História da arte como uma disciplina humanística. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.35-7.

[45] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.41.

Panofsky com autores da geração imediatamente anterior à sua, a saber, Wölfflin, Riegl e seu contemporêneo, Cassirer, e que seriam decisivos a tomada de seu posicionamento teórico, tanto pela afinidade com uns quanto pela negação de outros.

3. *HABITUS* E A CRÍTICA À OBRA WÖLFFLIN

Sendo estudante, filósofo e aspirante a teórico da arte, Panofsky deveria conhecer profundamente a obra de Wölfflin e Riegl. Por essa razão, tratou sobre Wölfflin em sua dissertação final em Freiburg, sob a orientação de Wilhelm Vöge.[46] A crítica de Panofsky à obra de Wölfflin representa seu primeiro distanciamento dos preceitos formalistas na história da arte, sendo que Bourdieu identifica no *habitus* a superação definitiva do positivismo, abalando, por conseguinte, os fundamentos e os pressupostos formalistas, negando uma história da arte autônoma e isolada de outros aspectos da cultura.

Apesar das óbvias diferenças entre Wölfflin e Riegl – principalmente na abordagem histórica e no recorte temático e temporal estudado –, no que tange à teoria de ambos acerca da mudança estilística em história da arte predominavam as congruências. Riegl, seguindo Hegel, não acreditava em uma hierarquia entre os recortes históricos – não haveria contextos "maiores" e "menores".[47] Ele, assim como Wölfflin e sua "história da arte anônima" (*Kunsgeschichte ohne Namen*), não via a história da arte dependendo estritamente da psicologia ou dos "desejos individuais". Tais "desejos" estão sujeitos à inexorável lei da mudança estilística, que como a *Kunstwollen*, são princípios internos à história da arte, independentes das vontades individuais. Vale a pena lembrar que, ao contrário desses princípios, o conceito de *habitus* não é uma lei interna da história da arte, mas uma força produzida pelos próprios agentes históricos, presente tanto na formação intelectual dos indivíduos quanto em sua produção artística e arquitetônica.

Wölfflin se tornaria o que quase ninguém conseguiu ser em seu próprio tempo – um clássico.[48] Sua influência nos Estados Unidos foi ampla e atendia à corrente tendência empirista e pragmática da análise formal – demonstrada, por exemplo, pelo hábito de mostrar dois slides lado a lado. Tais imagens postas em paralelo são uma forte marca de Wölfflin, a qual ele justifica: "A obra de arte isolada é sempre inquietante para o historiador [...] Nada é mais natural para a história da arte que traçar paralelos entre períodos da cultura e períodos do

---

[46] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.46.

[47] HOLLY, 1984, p.47.

[48] HOLLY, 1984, p.48.

estilo”.[49]

Aluno de Burckhardt, sua obra *Renascença e Barroco* (“*Renaissance und Barock”* de 1888) é tributária ao seu professor pela busca e descoberta do “temperamento de uma época” - um caráter geral que permearia um determinado estilo e uma determinada época. Wölfflin sucedeu Burckhardt na Universidade da Basiléia em 1893, ano em que publicou *Arte Clássica* (“*Klassische Kunst*”) – obra que mostra clara influência de Hildebrand, especificamente da obra coetânea “*Problem der Form*”. Hildebrand seria duramente crítico ao projeto de uma “larga historia cultural” de Burckhardt, crítica essa que parece ter interessado Wölfflin.[50] A partir de então, Wölfflin se distancia largamente de seu professor e mentor, mudando sua metodologia, mas não necessariamente criticando esse tratamento da história da arte.

Em *Arte Clássica*, Wölfflin desenvolve sua tese acerca da dupla raiz do estilo (posteriormente alvo da crítica de Panofsky): uma fundada no *ethos* cultural, em um sentido mais amplo de cultura, e a outra na tradição visual como fenômeno independente dos outros fenômenos culturais, na apreensão da formas por um artista em um dado período. Tal independência dos outros fenômenos culturais significaria que o material extrínseco à obra de arte “nos leva tão longe quanto pode-se dizer o ponto no qual a arte começa”.[51] Tal ponto de vista encontrou seu apogeu, em termos metodológicos e formais, em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (“*Kunsgeschichtliche Grundbegriffe*”), que Wölfflin definiu como “história da forma se desenvolvendo internamente”, e onde ele afirma mais fortemente sua abordagem das formas e a dupla raiz do estilo.[52] A obra de arte teria “vida própria e uma história independente da cultura contemporânea”.[53] Nesta obra, o autor apresenta seus cinco pares de categorias fundamentais: o **linear** e o **pictórico**, o **plano** e a **profundidade**, a **forma fechada** e a **forma aberta**, a **pluralidade** e a **unidade**, a **clareza** e a **obscuridade**. Essas categorias o aproximam, parcialmente, do positivismo e das ciências exatas, porém tendo como grande influência a fenomenologia de Husserl e o neo-kantismo.[54]

---

[49] “The isolated work of art is always disquieting for the historian... Nothing is more natural to art history than to draw parallels between periods of culture and periods of style” – HOLLY, 1984, p.48 e 51.

[50] HOLLY, 1984, p.48.

[51] “[...] take us only so far- as far, one might say, as the point at which art begins” – WÖLFFLIN, Heinrich. *Classic art*: an introduction to the Italian Renaissance. 8. ed. Ithaca, 1952, p.287-288.

[52] “[...] history of form working itself out inwardly” – WÖLFFLIN, Heinrich. *Principles of Art History*: the problem of the development of style in later art. New York: Dover Publications, 1932, p. 232.

[53] “[...] life of its own and a history independent from contemporary culture”. – HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.50.

[54] HOLLY, 1984, p.50.

Também professor de Wölfflin, desta vez na Universidade de Berlin, Dilthey já demonstrava preocupação com a validade da interpretação histórica – tema que ocuparia parte das obras teóricas de Panofsky. Como Wölfflin posteriormente o faria, Dilthey de certa forma defendeu uma "história sem nome", pois ao dissertar sobre Shakespeare afirma que "tais obras são tão silenciosas sobre seus autores quanto são reveladoras sobre os caminhos do mundo".[55] Como em Hegel, os agentes históricos estariam presos no esquema da grande inevitabilidade histórica. Tal crença acerca do artista e da obra de arte encontra respaldo até mesmo em Sócrates: "Então eu soube que não por sabedoria os poetas escrevem poesias, mas por algum tipo de gênio e inspiração".[56]

Em 1915 Panofsky apresenta seu artigo *O Problema do Estilo nas Artes Visuais* ("*Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*" cujo nome remete, mais uma vez, à obra homônima de Hildebrand e Wölfflin) em resposta ao prelúdio abreviado de Wölfflin, entregue à Academia Prussiana de Ciências, em 7 de dezembro de 1911.

Inicialmente, Panofsky reconhece a importância de Wölfflin e ela própria é mote para que justificar a escrita de sua reação: "O artigo de Wölfflin é metodologicamente tão importante que é inexplicável e justificável que nem a história da arte nem a filosofia da arte ainda tomaram posição sobre suas visões expostas".[57] A crítica de Panofsky a Wölfflin se desenvolve em torno de algumas questões: a "dupla raiz do estilo", da qual Wölfflin aborda apenas uma; a fundamentação confusa da obra Wölfflin no conceito de "visão"; e na oposição de Wölfflin entre forma e conteúdo.

Sobre essa última questão, notamos que há para Wölfflin uma independência entre as formas – cor, linhas e superfícies – e o meio expressivo de uma época (ou seja, o conteúdo). Já para Panofsky, a forma é parte da expressão de um conteúdo (e, portanto, parte do conteúdo).[58] Por isso, ele usa a expressão "gesto expressivo" (*expressive gesture*) para caracterizar os "elementos formais" visados por um artista, pois sua percepção do artista (chamada de "percepção ótica" por Wölfflin) vai muito além da dimensão formal "pura", já que ela sempre revela uma visão-de-mundo, um universo de conteúdo por trás de si.[59]

---

[55] "[...] these works are as silent about their author as they are revealing about the ways of the world" – HOLLY, 1984, p.52.

[56] CIVITA, Victor (Org.). Apologia de Sócrates. In: *Sócrates*: os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

[57] PANOFSKY, Erwin. Il problema dello stile nelle arti figurative. In: *La prospectiva come "forma simbolica" e altri escritti*. Feltrinelli, 1966, p.23.

[58] FERRETTI, Sylvia. *Cassirer, Panofsky e Warburg, Symbol, Art and History*. New Haven, London: Yale University Press, 1989, p.177.

[59] FERRETTI, 1989, p.178.

O conteúdo para Wölfflin, segundo Panofsky, "é algo que tem expressão, enquanto a forma é algo que meramente serve a tal conteúdo".[60] Panofsky não critica as categorias de Wölfflin (como já vimos, ele mesmo propõe conceitos fundamentais), nem mesmo a tendência geral que ele imprime ao Barroco ou ao Renascimento, mas a separação que ele estabelece entre conteúdo e expressão:

> Não questionamos se as categorias de Wölfflin – que a respeito de sua claridade e utilidade heurística estão acima do louvor e da dúvida – corretamente definem as tendências estilísticas gerais da arte renascentista e barroca; mas nós perguntamos se essas etapas estilísticas que se definem podem ser aceitas como meros modos de representação, que como tais não tem expressão mas são 'nelas mesmas sem cor, apenas ganhando cor e uma dimensão de sentimento quando uma certa vontade expressiva faz uso delas'.[61]

Em última análise, seu argumento contra Wölfflin teria bases similares à de Michael Podro: "se toda forma é expressiva, nenhuma distinção entre forma e conteúdo é possível".[62]

As categorias de Wölfflin (em "Conceitos Fundamentais da História da Arte") reafirmam a forma e negam o conteúdo como objeto de análise dos historiadores: "Mas não vamos esquecer que nossas categorias são apenas formas – formas de apreensão e representação – e que elas não podem, portanto, ter conteúdo expressivo em si".[63] Wölfflin considera até mesmo o tema de uma obra-de-arte como parte de seu conteúdo, não sendo, portanto, objeto central de sua análise histórica. O tema da "Santa Ceia", por exemplo, ganharia poder e conteúdo expressivo tanto por seu arranjo formal, quanto pela evocação efetiva do *ethos* histórico. Assim, negando essa distinção tão rígida entre conteúdo e forma, Panofsky estabelece a distinção entre *forma* e *objeto*. E mais, ele argumenta que Wölfflin nega a própria significância da forma individual do artista. Portanto, se Rafael e Dürer tinham "formas similares" ao pintar seus retratos, isso indica "que eles tinham certo conteúdo intersubjetivo, transcendendo, como o foi, suas consciências individuais". Desse modo, Panofsky demonstra que a forma similar entre dois artistas pressupõe necessariamente um conteúdo comum ignorado por Wölfflin ao tratar as formas no Renascimento, o que tornaria indiscernível a oposição entre forma e conteúdo nessa conexão entre ambos. Nesse momento,

---

[60] PANOFSKY, Erwin. Il problema dello stile nelle arti figurative. In: *La prospectiva come "forma simbolica" e altri escritti*. Feltrinelli, 1966, p.27.

[61] PANOFSKY, 1966, p.24.

[62] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.62.

[63] "But we will not forget that our categories are only forms – forms of apprehension and representation – and that they can therefore have no expressional content in themselves" – WÖLFFLIN, Heinrich. *Principles of Art History*: the problem of the development of style in later art. New York: Dover Publications, 1932, p.229-30.

devemos notar como esse primeiro discernimento de Panofsky entre forma e conteúdo, ou forma e objeto – ou ainda, entre forma, tema e conteúdo – através da crítica a Wölfflin, já demonstra seu interesse em estabelecer e definir “camadas” na abordagem da obra-de-arte – o que culminaria finalmente em seu método de análise que busca três camadas de sentido na obra de arte: a Iconologia.

Porém, nem tudo é distanciamento entre ambos os historiadores da arte. Panofsky e Wölfflin se aproximam, nesse momento, quando a questão é a liberdade do artista. Em passagem fundamental de Wölfflin (que Gombrich retoma em “Arte e Ilusão”):

> Todo artista encontra certas possibilidades visuais à sua frente, pelas quais é inclinado. Nem tudo é possível em todo momento. A própria visão tem sua história, e a revelação dessas artes visuais deve ser considerada como a tarefa primária da história da arte.[64]

E para Panofsky:

> Que um artista escolhe o linear, oposto ao pictórico, significa que ele [...] está confinado a certas possibilidades de representação; que ele descreve sua linha de tal e tal forma e aplica a tinta como ele pretende da infinda multiplicidade dessas possibilidades, e extrai e realiza apenas uma.[65]

Percebemos, nesse trecho, que ele se vale de conceitos muito próprios de Wölfflin, mas que Panofsky não utilizaria em momentos posteriores – como o “linear” e o “pictórico” e as “possibilidades de representação”, análogas aos “modos de representação”. Certamente não é essa a concepção de Panofsky acerca da liberdade artística quando ele formula o conceito de *habitus*. Essa passagem nos revela a importância de Wölfflin para Panofsky (apesar de suas muitas críticas), pelo menos em um dado momento de sua obra.

Ao contrário de Panofsky e da Iconologia que se desenvolveria a partir desses discernimentos, para Wölfflin a iconografia é colocada em segundo plano como ciência acessória. Não importa o que a pintura expressa, mas como ela expressa. Ao contrário do método Iconológico, não se trata de uma relação de “causa e efeito”, ou relações entre etapas ou esferas, mas uma sucessão de obras que demandam a próxima com variações em relação aos predecessores, trazendo mais problemas artísticos, representacionais, e formais a serem resolvidos. Ou seja, a forma fechada, ou o linear, que Wölfflin atribui à arte renascentista, por

---

[64] “Every artist finds certain visual possibilities before him, to which he is bound. Not everything is possibly at all times. Vision itself has its history, and the revelation of these visual arts must be regarded as the primary task of art history” – WÖLFFLIN, 1932, p.11.

[65] PANOFSKY, Erwin. Il problema dello stile nelle arti figurative. In: *La prospectiva come “forma simbolica” e altri escritti*. Feltrinelli, 1966, p.28-9.

exemplo, geraria uma demanda a ser atendida pelo estilo barroco – ou a solução desses problemas renascentistas – através da forma aberta, ou do pictórico. No método de Wölfflin as imagens são postas e analisadas em paralelo – a despeito de seu período de produção –, agrupando-as sob o grande principio histórico idealista no qual as imagens seguem um caminho evolutivo-espiritual, teleológico, onde elas se opõem ao estilo imediatamente anterior.

Porém, há que se considerar que Wölfflin nem sempre foi dogmático como o fora em seus "Conceitos Fundamentais da História da Arte" – por exemplo, não o fora em "Renascença e Barroco" – *"Renaissance und Barock"*. Ao contrário do que se poderia inferir, ele não nega uma noção ampla de cultura em sua obra. Mas, para distinguir a história da cultura – por exemplo, de seu mestre Burckhardt – da história da arte científica a qual ele pretendia levar a cabo, era necessário separá-la da história da arte interpretativa, evocativa e dos juízos – que não adota o rígido método de uma "ciência da cultura". Curiosamente, em *Renascença e Barroco*, ele se aproxima da tradição de Winckelmann e Burckhardt. Wölfflin pondera: "explicar um estilo não pode significar nada mais do que enquadrar seu caráter expressivo na história geral de um período, provar que sua forma não diz nada em sua linguagem que não é também dito por outros órgãos de uma época".[66] Essa posição é bastante contrastante em relação à noção de estilo que vimos, na qual esses simplesmente sucedem um ao outro, através de resoluções formais dos modos de representação.

Para sustentar a história da arte "científica" e a mudança estilística através da mudança dos "modos de representação" e das formas, Wölfflin o faria através da teoria de uma "pura visualidade". Sua epistemologia é direcionada ao que ele chama de "dupla raiz do estilo": aos estilos de ver – ou modos de visão – e às mudanças da percepção intelectual – ou modos de imaginação. As mudanças desses modos de imaginação e visão são, em última análise, o motor da mudança estilística e histórica – já que eles são os responsáveis pela mudança da percepção do artista acerca do mundo. Wölfflin afirma que "contemplar não é apenas um espelho que sempre permanece o mesmo, mas um poder de apreensão livre que tem história interna própria e passou por muitos estágios".[67] Isso quer dizer que Wölfflin combate a teoria mimética – a qual afirma que a arte é uma mera cópia do real –, porém não

[66] "[...] to explain a style cannot mean anything but to fit its expressive character into the general history of the period, to prove that its forms do not say anything in their language that is not also said by other organs of the age" – GOMBRICH, Ernst. In search of cultural history. In: *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996, p.381.

[67] "Beholding is just not a mirror which always remains the same, but a living power of apprehension which has its own inner history and has passed through many stages" – WÖLFFLIN, Heinrich. *Principles of Art History*: the problem of the development of style in later art. New York: Dover Publications, 1932, p.226.

percebe a visão como um produto do conteúdo subjetivo do artista, ou como uma parte do conteúdo artístico, mas como uma "forma pura" ou uma "percepção ótica" pura (concepção alvo da crítica de Panofsky).

Para Panofsky, a definição de Wölfflin de duas raízes para o estilo (uma vinda da tradição visual e outra do *ethos* cultural) seria produto de sua posição doutrinária na obra. Doutrinária pois, nessa obra, Wölfflin tem uma abordagem mais estritamente formal, não sendo especificamente a cultura o foco de sua análise. De ambas as raízes, Wölfflin trata detalhadamente apenas da raiz epistemológica – ou psicológica, segundo a definição do século XIX – fundada na ótica e nas possibilidades representacionais, ignorando, segundo Panofsky, a outra raiz – cultural, expressiva, fonte de conteúdo e sentimento.

O grande foco das críticas de Panofsky seria, então, a separação entre conteúdo, expressão e formas puras, e a afirmação de que "variações no olho" – sustentadas pela idéia de uma "pura visualidade" – produzem a mudança estilística. Tal "olho" de Wölfflin seria historicista e passivo e, ao mesmo tempo, treinado a ver somente o estilo.[68] É mais significativo o fato de que, para Wölfflin, a história da arte não seria explicada por categorias nebulosas como "mente", "espírito", "temperamento", mas por uma noção de "visão" também um tanto nebulosa. A mudança histórica ocorreria em:

> referência a uma comum ou geral forma de ver e representação, que tem nada a ver com qualquer aspecto interno que demanda expressão e das quais transformações históricas, não-influenciadas por mudanças da alma, podem apenas ser compreendidas como um resultados das mudanças no olho.[69]

Wölfflin então trata de um desenvolvimento formal baseado nas "conexões do olho com o mundo que é incrivelmente independente da 'psicologia' (a consciência coletiva) do período".[70] A crítica de Panofsky à "pura visualidade" das formas e dos estilos em Wölfflin se baseia no fato de que ela "jaz basicamente sobre um jogo inconsciente de dois significados do conceito de ver".[71] Um significado é o do senso comum – como um ponto de vista sobre algo – e o outro significado é estritamente ótico, relacionado ao simples processo de apreensão sensorial. Ao fim, Wölfflin não explica a conexão do olho com o mundo, deixando a cargo do leitor interpretar o que ele entendia por visualidade.

---

[68] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.60.

[69] PANOFSKY, Erwin. Il problema dello stile nelle arti figurative. In: *La prospectiva come "forma simbolica" e altri escritti*. Feltrinelli, 1966, p.23.

[70] PANOFSKY, 1966, p.24-25.

[71] "[...] rest basically upon an unconscious play of two distinct meanings of the concept of seeing" – PANOFSKY, 1966, p.26.

Panofsky, no entanto, está seguro de que não há olho passivo – assim como, posteriormente, afirmaria não existir artista complemente ingênuo.[72] Segundo Holly:

> Panofsky diria que a mente e sua culturalmente condicionada idéia de como perceber o mundo fazem do olho experiente. Wölfflin, por outro lado, diria que o olhar artístico ganha sua experiência ao ver outras obras-de-arte – que a vida, em efeito, imita a arte.[73]

Parecendo basear-se em Kant – algo que acontecerá mais frequentemente em momento posterior de sua obra – Panofsky defende que o olho recebe informações rudimentares do mundo e apenas as torna inteligíveis e com significado quando colocadas em constructos espaciais e temporais pela mente. O olho apenas recebe a forma, não constrói a forma ("*form-receiving, not form-constructing*" [74]).

Concluindo, Wölfflin propõe um desenvolvimento dos estilos causado pela pura evolução da forma baseada na visão, independentemente da expressão do conteúdo – como na evolução do linear ao pictórico, do plano à profundidade. Panofsky contra-argumenta que é impossível distinguir entre a forma e expressão em uma obra-de-arte e critica os elos soltos que o formalismo estabelece entre a forma pictórica e os modos de representação, tendo a visão como intermediadora com o mundo exterior. Segundo ele, a "atitude ótica", fundamental para Wölfflin, deveria passar pela relação do cognitivo e psicológico com o visual. Cognitivo, pois Wölfflin não explica o processo de apreensão visual e psicológico porque não leva em conta a cultura nesse processo. A "expressão de uma época" ocorreria não apenas através da visão, mas também através da totalidade das idéias e sensações traduzidas à forma da obra.[75] Como no *habitus,* para Panofsky, o meio cultural, as idéias e a filosofia atuam de forma significativa.

Como autor influenciado pelo "neo-kantismo", Panofsky admira a tentativa de Wölfflin de construir categorias de percepção, porém se consterna com a negação do papel da mente na formação da arte visual. Também alvo de preocupação é a seqüência arbitrária de estilos segundo Wölfflin, que Panofsky compreende através da dialética kantiana. O modelo epistemológico kantiano é implícito em Panofsky principalmente em sua rejeição da

---

[72] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.36.

[73] "Panofsky would say that the mind and its culturally conditioned idea of how to perceive the world make the eye experienced. Wölfflin, on the other hand, would say that the artistic eye gains its experience from looking at other objects of art – that life, in effect, mirrors art." – HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.65

[74] PANOFSKY, Erwin. Il problema dello stile nelle arti figurative. In: *La prospectiva come "forma simbolica" e altri escritti*. Feltrinelli, 1966, p.25.

[75] FERRETTI, Sylvia. *Cassirer, Panofsky e Warburg, Symbol, Art and History*. New Haven, London: Yale University Press, 1989, p.177.

aprioridade da forma e em sua externalidade do conteúdo psíquico-espiritual. A concepção de arte como idéia seria ignorada por Wölfflin, justamente quando Panofsky havia terminado sua tese sobre Dürer, largamente baseada nas idéias e na geometria italiana. Finalmente, para Panofsky, a arte não deveria apenas ser apreciada estética e visualmente, mas também como um documento intelectual historicamente revelador.[76]

Wölfflin ignora as críticas à sua gramática visual – feitas, primeiro, por Panofsky e Frankl, e posteriormente por Timmling em 1923 – até a publicação de seu artigo na revista *Logos*, em 1933, onde ele finalmente simpatizara com a opinião de seus críticos. Mesmo assim, Wölfflin declara que *Conceitos Fundamentais da História da Arte* ("*Kunstgeschichte Grundbegriff*") seria uma obra amplamente mal-compreendida – mesmo ainda defendendo uma dupla raiz do estilo.[77]

Curiosamente, a abordagem formal de Wölfflin em *Renascença e Barroco* o levaria a uma série de questionamentos acerca da relação entre estilos e fenômenos históricos, inclusive a possibilidade de se estabelecer um paralelo entre o "gótico" e a "escolástica" para, em seguida, desconsiderar completamente tal abordagem sincrônica:

> [Ao tratar brevemente do "ridículo" das introduções histórico-culturais que precedem a análise dos estilos nos manuais][...]"Se com isso o todo adquire um caráter insosso, sentimo-nos totalmente perdidos, quando se procuram os fios condutores que devem ligar esses fatos gerais à forma estilística em questão. Não se percebem as relações existentes entre a imaginação do artista e as condições da época. O que tem a ver o gótico com o feudalismo ou a escolástica? Como passar da doutrina jesuítica ao estilo barroco? Certamente, observa-se em ambos uma tendência a negligenciar os meios em proveito de um grande fim, mas essa abordagem será satisfatória?
>
> Poderá ter tido alguma importância para a imaginação estética que o jesuitismo tenha imposto sua marca no indivíduo e que o direito dele tenha sido sacrificado à idéia do todo?
>
> Antes de enveredar por tais comparações, sempre se deveria perguntar o que é suscetível de receber uma expressão tectônica e o que pode ser determinante para a imaginação formal
>
> Não cabe iniciar aqui uma discussão sistemática; bastam algumas observações.
>
> O que determina a imaginação formal do artista? Aquilo que constitui o conteúdo da época, diz-se. Para os séculos góticos são o feudalismo, a escolástica, o espiritualismo. Mas qual será o caminho que conduz da cela do filósofo escolástico ao canteiro de obras do arquiteto? De fato, a enumeração de tais potencialidades culturais contribui muito pouco, ainda que, com louvável sutileza, se encontrem a posteriori algumas semelhanças com estilo da época. Não são os produtos isolados que contam, mas o todo, a atmosfera básica da época que dá origem a esses produtos. Essa atmosfera básica, porém, não pode ser um pensamento definido ou um sistema de proposições lógicas, que não caracterizaria uma atmosfera. O pensamento só pode ser expresso pela palavra, uma atmosfera também pode ser

---

[76] FERRETT, 1989, p.68, 177-178.

[77] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.67.

> expressa por uma estrutura estilística; seja como for, cada estilo recria uma atmosfera de maneira mais ou menos precisa. A questão é saber de que espécie é o poder de expressão das formas estilísticas. [grifo do autor]

Como podemos perceber a concepção histórica largamente formal de Wölfflin não permitiria – apesar de antever – a ligação das "formas" com um contexto cultural comum em um dado período (como o seria o caso do Gótico e da Escolástica) devido à sua proposta de uma separação extremada entre "forma" e "conteúdo". Condizente com sua crítica a Wölfflin, o *habitus* representa justamente a dissolução da dicotomia entre forma e conteúdo que Panofsky defende, pois une a identificação de elementos formais dentro de um estilo à exposição de elementos filosóficos análogos, comuns a um único contexto. Somente a partir dessa crítica a tese de Panofsky de que o *habitus* escolástico se expressa na Arquitetura Gótica, e de que o contexto filosófico-cultural se fizesse presente nas formas arquitetônicas, poderia ser construída. Da mesma forma, o discernimento das etapas Iconológicas de Panofsky depende, em larga medida, da afirmação de sua crítica às concepções de Wölfflin acerca da "forma" e "conteúdo". Ambos conceitos são formulados a partir da afirmação de que arte e outros aspectos da cultura não são estanques e assim ambos passam a se relacionar de uma nova forma.

É importante notar que a tese de Panofsky não é completamente inédita. Ela foi precedida pela intuição de outros autores no passado – Gottfried Semper via a arte gótica como uma "simples tradução em pedra da filosofia escolástica" e por Dehio, que afirmava que "o gótico é uma escolástica petrificada. Porém a forma com que Panofsky relaciona esse dois fenômenos muda fundamentalmente a relação entre arte e filosofia, que passam a se justificar não espiritualmente, mas culturalmente através de hábitos.

4. *HABITUS* E A *KUNSTWOLLEN*

O legado historicista do século XIX que Wöllflin representa para a história da arte é dividido com Aloïs Riegl. Riegl "antecipa teoricamente" a abordagem da forma e da mudança estilística de *Arte Clássica* (*Klassiche Kunst* de 1899) de Wölfflin com sua obra *Problema do Estilo* (*Stilfragen* de 1893), assim como desenvolve seu conceito de *Kunstwollen* na obra *A Indústria Artística Tardo-Romana* (*Die Spätromische Kunstindustrie* de 1901), e ambos autores seriam objeto de crítica de Panofsky em ensaios de 1915 e 1920, respectivamente. O conceito de *Kunstwollen* seria especialmente influente nas obras de Panofsky – mesmo após sua crítica à abordagem psicologista que o conceito tomara. Segundo Chartier, o conceito de *Habitus* representa historiograficamente a superação do paradigma que buscava no precursor a gênese e legava ao indivíduo a mudança histórica; estando esse conceito, como afirma Panofsky, além das influências individuais. O *habitus* também superaria a fundamentação histórico-espiritual e os construtos metafísicos, como a *Kunstwollen*, que, em última análise, seriam ao mesmo tempo a explicação e o "motor histórico".

A obra de Riegl *Problema do Estilo* se dedica às artes decorativas e como o ornamento vegetal seguiu um processo evolucionário autônomo: da lótus egípcia ao acanto grego e além. A lótus egípcia, florida ou em bulbo, [Figura I] adquire ritmo em seu padrão alternado. Alcança a Grécia e a decoração de vasos, chegando até os frisos dos templos, ecoando no capitel coríntio. [Figura II] Segundo Riegl, nenhuma razão externa ao estilo – como o uso ou o material – pode justificar tal desenvolvimento. Um importante exemplo de Riegl é a folha de acanto, [Figura III] que apesar de presente nos capitéis coríntios, muito pouco se assemelha à folha como a percebemos. Tal argumento corrobora com a crítica ao utilitarismo, pois tal representação tem história mais longa do que uma necessidade do uso local. Ela não remete à folha como deveria ser representada, mas a uma longa tradição de representação vegetal na ornamentação. O desenvolvimento estilístico autônomo em Riegl ganha tamanha força em sua tese difusionista da decoração, que até mesmo a tapeçaria árabe ou a decoração budista da Índia parece remeter às primeiras decorações egípcias da flor de lótus. Assim, tanto para Wölfflin quanto para Riegl a existência de estilos seria uma evidência física de princípios-guia ou meta-artísticos no trabalho histórico, que seriam apresentados por
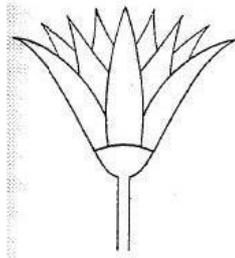
Fig. 7. Lotus blossom in profile view.
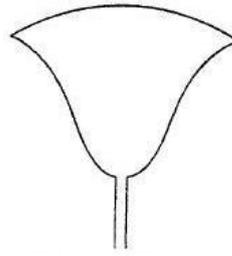
Fig. 8. Lotus blossom in profile view (so-called papyrus).
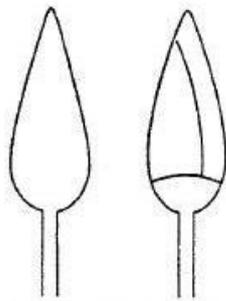
Fig. 10. Lotus buds.
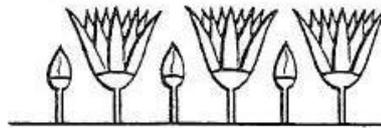
Fig. 11. A series of lotus blossoms alternating with buds.
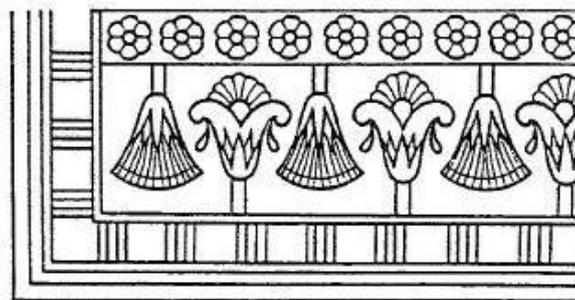
Fig. 21. Border with alternating series of opposed palmettes and profile lotus blossoms, wall painting from Medinet Habu.

Figura I – Exemplos da evolução do padrão vegetal na ornamentação segundo Riegl.

(Fonte: RIEGL, Aloïs. *Problems of Style, foundations for a history of ornament*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992, p.52, 56 e 68.)
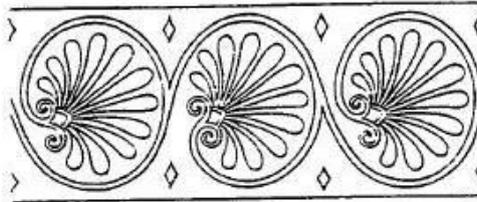
Fig. 96. Painted ornament from Attic red-figure vase.

Fig. 97. Painted ornament from Attic red-figure vase.
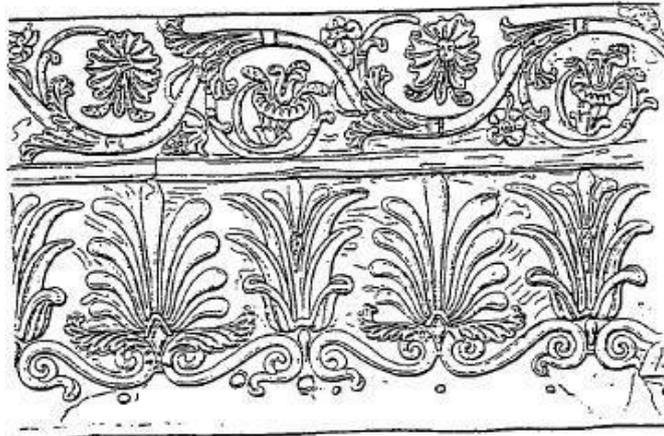
Fig. 129. Embossed gold bow case from Nikopol-Chertomlyk, detail of border.
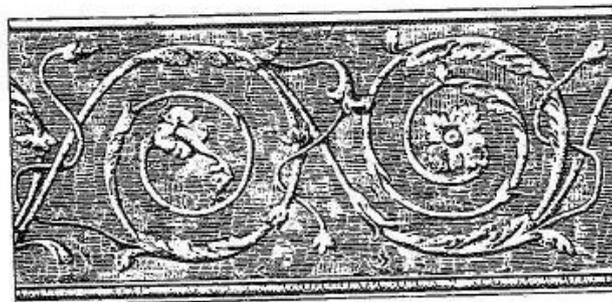
Fig. 130. Stucco relief frieze on the Temple of Isis, Pompeii.

Figura II – Exemplos da evolução do padrão vegetal na ornamentação segundo Riegl.

(Fonte: RIEGL, Aloïs. *Problems of Style, foundations for a history of ornament*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992, p.177 e 221.)

Fig. 112. Leaf of *acanthus spinosa*, from life.
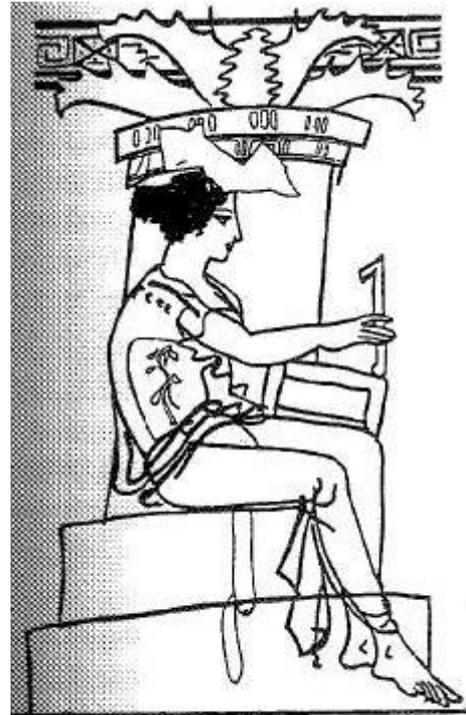
Fig. 114. Painting from an Attic white-ground lekythos.
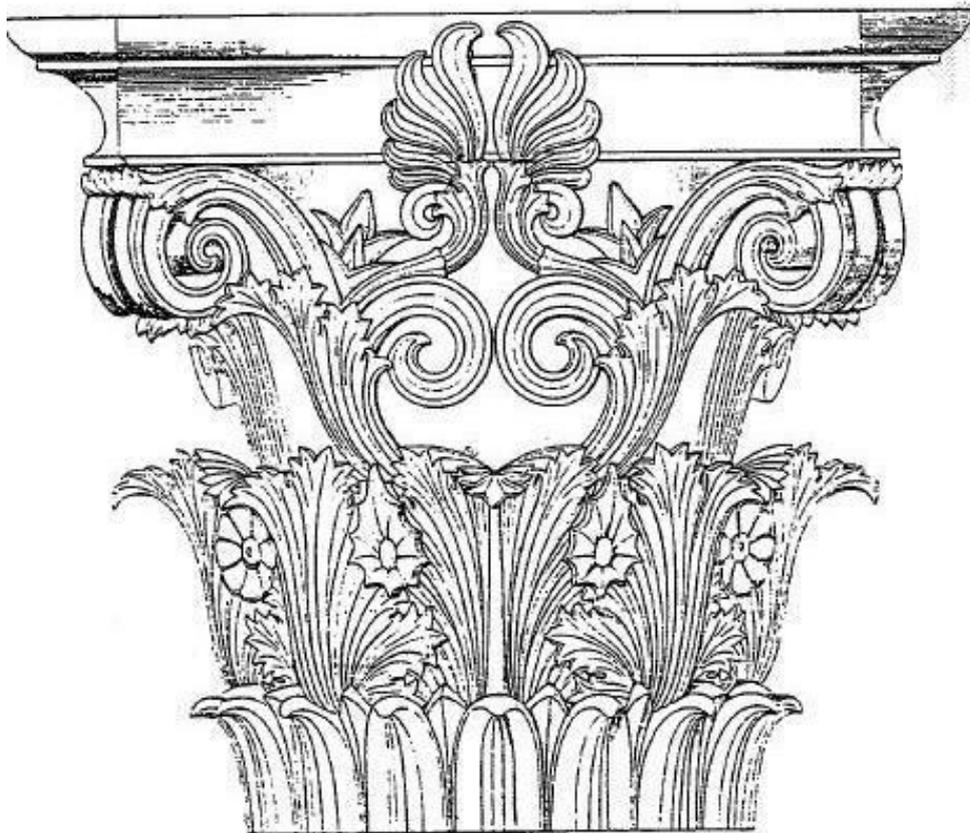
Fig. 111. Corinthian capital from the Choregic Monument of Lysikrates in Athens.

Figura III – Exemplos da evolução do padrão vegetal ornamentação, no caso da folha de acanto do capitel coríntio, segundo Riegl.

(Fonte: (Fonte: RIEGL, Aloïs. *Problems of Style, foundations for a history of ornament*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992, p.192-3.)

ambos através de seus conceitos fundamentais. Para eles, as formas se tornam independentes do ambiente, sociedade, técnica, meio cultural, e seguem autonomamente a solução estética de problemas formais.[78]

Talvez o maior legado de Riegl para a historiografia, segundo Bertalanffy, seria seu ponto de vista relativista que ecoou epistemologicamente no século XX – para citar apenas um exemplo, temos sua herança nos conceitos interpretativos de Worringer.[79] Sua indiferenciação entre artes "menores" e "maiores" e seu conceito de *Kunstwollen* alterariam definitivamente o tratamento histórico das obras de arte sendo, ao mesmo tempo, relativista e anti-anacrônico.

Como dissemos, Riegl "antecipa" Wölfflin e seus *Conceitos Fundamentais da História da Arte (Kunstgeschichte Grundbegriff)* ao afirmar a evolução formal e opor-se ao popular mecanicismo técnico-materialista de Gottfried Semper (que estabelecia a esfera técnica e material como determinante no desenvolvimento histórico das "arte menores"). Apesar de não se opor pessoalmente à obra de Semper, mas sim ao que seria feito de seu legado, essa oposição ao materialismo foi parcialmente esquecida. Porém, atualmente historiógrafos apontam essa crítica de Riegl como uma discussão extremamente formativa para a história da arte, pois retira do âmbito técnico a discussão acerca da obra de arte e a confere à história da arte mais autonomia em relação aos outras áreas da história.[80]

O conceito de *Kunstwollen* cunhado por Riegl – que em Gombrich aparece como "*will-to-form*", em Pächt como "*that which wills art*" e em Brendel como "*stylistic intent*" – provou que a arte dos "primitivos" não refletia falta de habilidade, mas uma resposta a uma natureza distinta da nossa, cuja preocupação era imitar a aparência naturalista. Relutante em julgar o passado, "ele inaugurou completamente o campo da história da arte" com esse tipo de reflexão historicista e relativista fundamental para a compreensão histórica.[81] Posteriormente, Panofsky se valeria do conceito de "formas simbólicas" com o mesmo objetivo de relativizar, ou desnaturalizar, o status da perspectiva linear como uma forma de representação "verdadeira".

A *Kunstwollen* (adotamos o conceito original para evitar a polissemia) é totalmente exposta em 1901 pela obra *A Indústria Artística Tardo-Romana* (*Die Spätromische*

---

[78] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.69

[79] HOLLY, 1984, p.70.

[80] HOLLY, 1984, p.72.

[81] HOLLY, 1984, p.70.

Kunstindustrie). Segundo críticos, esse conceito seria um "motor imóvel", uma compulsão histórica inevitável, forçando a mudança de um estilo para outro – de forma análoga à que as "mudanças da visão" da história do estilo de Wölfflin. Tal conceito traria um problema bem exposto por Gombrich. Para ele, este conceito seria "um fantasma na máquina, dirigindo as rodas do desenvolvimento artístico segundo leis inexoráveis".[82] Não apenas a *Kunstwollen*, mas vários conceitos que embasam a história da arte seriam questionados por essa mesma razão – assim o foi a História do Espírito (*Geistesgeschichte*), a História do Estilo (*Stilgeschichte*) e a Filosofia da Visão-de-Mundo (*Weltanschaaungphilosophie*).

A *Kunstwollen* definiria-se como uma síntese derivada das intenções artísticas de um período – uma classificação fenomenológica de estilos individuais. Ela seria aplicável do mais estreito ao mais amplo recorte. Não seria genérica, como uma mera abstração, mas seria um revelador do "sentido imanente da obra".[83] Se ela não é uma realidade psicológica – como defendeu Panofsky em sua crítica – ou um complexo geral abstrato – como o "espírito" hegeliano –, a vontade artística seria o que jaz no fenômeno artístico como seu "significado último". Trata-se de uma *Kunstwollen* interior à arte, e não a *Kunstwollen* de uma época.

Segundo o artigo *O conceito de vontade-artística* (*Der Begriff der Kunstwollen*) de 1920 de Panofsky, a *Kunstwollen* não é relacionada a uma realidade psicológica, vinda dos sentidos, interna ao artista, – como no sentido transcendental-filosófico e na noção de psicologia do século XIX. Ela seria relacionada ao que Wölfflin chama de "modos de representação".[84] A crítica de Panofsky à abordagem psicológica da *Kunstwollen*, ou da história da arte de forma geral, não é direcionada a Riegl. Como Riegl não criticara Semper, mas os "semperianos" por sua abordagem técnico-materialista, Panofsky não criticara Riegl, mas seus discípulos da Escola de Viena e "herdeiros" de seu método. Não se tratando de uma força psicológica, caberia à estética – além de tratar a compreensão histórica, a análise formal e a explicação do conteúdo – se valer da *Kunstwollen*, que é realizada pelo fenômeno artístico e que seria a base de toda qualidade estilística. Essa estética seria uma "história do sentido" (*Sinngeschicht*) segundo Panofsky – termo que reaparecerá no método iconológico. Tal sentido unificado do conceito evita a complicação do psicologismo entre arte e artista, entre objeto e sujeito, entre realidade e idéia – justamente por tratar fenômenos exteriores ao artista

---

[82] "[...]a ghost in the machine, driving the wheels of artistic developments according to 'inexorable laws'" - HOLLY, 1984, p.74.

[83] PANOFSKY, Erwin; NORTHCOTT, Kenneth J.; SNYDER, Joel. The Concept of Artistic Volition. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 8, n. 1, p.17-33, Autumn, 1981. (http://www.jstor.org/stable/1343204), p.26.

[84] PANOFSKY, 1981, p.28.

e sua individualidade.[85]

Finalmente, Panofsky reafirma sua preocupação com um método que seja empiricamente válido (não um constructo metafísico) e que se distancie do psicologismo individualizante:

> Há um ponto de vista contemporâneo que denota muito fortemente o argumento contra a teoria da imitação, mas a arte não é uma expressão individual de sentimentos ou a confirmação da existência de certos indivíduos, é uma discussão, que visa alcançar resultados válidos, que objetiva e realiza uma força formativa, usando materiais que devem ser 'dominados'

Com isso, ele se volta para a reafirmação dos critérios filosoficamente atestáveis (ou mesmo científicos) os quais a história da arte deve adotar como disciplina, evitando-se assim os conceitos abstratos. Ele denota o seu distanciamento de uma perspectiva psicologista-individualista da criação "genial", mas também desconsidera a já bastante desgastada abordagem da arte como imitação da realidade. Panofsky se posiciona em algum ponto entre a liberdade exacerbada do artista e a completa ausência da mesma.[86] Como atestaremos posteriormente, o *habitus* se colocará justamente entre esses extremos: entre o individualismo psicologizante e o abstrato metafísico geral, entre a liberdade total do indivíduo e a determinação total do contexto ou do "espírito".

Contudo, ao longo de sua obra, Panofsky parece fazer algumas pequenas concessões à *Geistesgeschicht* e a *Weltanschauunfphilosophie*. A primeira noção atribui a produção artística ao espírito do tempo geral de uma época, e a segunda, especialmente cara a Riegl, atribui a produção artística, em parte, a uma visão-de-mundo comum aos indivíduos de uma época. Tais noções podem ser localizadas em certas obras de Panofsky – como em *Idea* e dentre as etapas da Iconologia, na qual ele define a terceira etapa dos "equipamentos para a interpretação" de seu método a visão-de-mundo; ou em outras obras, onde ele faz esparsas referências ao "espírito", em um sentido mais próximo ao do senso comum.[87]

Para Riegl, a arte demanda certa liberdade e escolha deliberada e por isso o artista deveria ter liberdade para exercitar sua "vontade formativa". Diferentemente de Wölfflin, os autores que se seguiram a Riegl enfatizam a psicologia e a individualidade na interpretação e uso do conceito de *Kunstwollen*, o que é justamente o ponto fundamental da crítica de Panofsky.

---

[85] PANOFSKY, 1981, p.31.
[86] PANOFSKY, 1981, p.33.
[87] Ver tabela no capítulo acerca da Iconologia. HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.33.

A *Kunstwollen* também tem uma dupla origem. A primeira em Dilthey, em sua busca por "entender o artista melhor do que ele se conhecia" através da "compreensão empática", e outra, exposta por Hans Tietze – aluno de Riegl – uma década depois: "O artista individual pode falhar, mas a intenção artística da época é inclinada a ser completada". Assim, a *Kunstwollen* pode ser interpretada não apenas dependente de uma liberdade e escolha individuais, mas também como uma determinação histórica. Em última análise, para Riegl, nada "escapa à história".

Contudo, tal determinismo da *Kunstwollen* se configura um problema na teoria de Riegl, o que torna incerto o espaço desse indivíduo, circundado pela determinação histórica no processo criativo: "Ainda, sempre permanece incerto em tal caso onde o domínio do processo espontâneo pelo qual arte é criada termina e a lei histórica da influência e contribuição passam a agir".[88] O *habitus* aparece mais uma vez como resposta a esse velho problema da liberdade dos agentes históricos – presente em Wölfllin e Riegl, dentre outros –, tratando-os não apenas como agentes inconscientes dos "hábitos mentais" que apreenderam, mas também agentes conscientes das "forças formadoras de hábitos" através da propagação da formação intelectual escolástica.

Em *A Indústria Artística Tardo-Romana*, obra mais analítica e muito diferente de *Problema do Estilo*, Riegl mapeia a posição do artista no meio cultural mais do que a posição do artista no desenvolvimento formal que evolui no tempo. Para alguns, tal mudança de foco seria atribuída à lingüística, mas em especial a Ferdinand de Saussure.

Além de Saussure, vários outros autores teriam influenciado Riegl. Talvez a mais clara influência, detectável em *Problema do Estilo*, é a obra *O Problema da Forma nas Artes Visuais* (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*) de Hildebrand, publicada no mesmo ano. Karl Schnaase, que modificou o sistema hegeliano ao tratar de um desenvolvimento autônomo da arte, negando portanto a estética do próprio Hegel, é outra influência detectável em Riegl e atrativa para alguns historiadores da arte contemporâneos.[89] Gombrich e Brendel também detectaram a influência de Franz Wickhoff, catedrático de história da arte em Viena. Sua obra *Gênesis Vienense* (*Wiener Genesis* de 1895) resgata, antes de Riegl, a arte tardo-romana do esquecimento e trata de seu impulso ao ilusionismo. Isso revela que a obra de Riegl faz parte um contexto historiográfico complexo de múltiplas influências sobre o autor.

---

[88] "Still, it always remains uncertain in such a case where the domain of that spontaneous process by which art is created stops and the historical law of inheritance and gain comes into play" – HOLLY, 1984, p.72.

[89] HOLLY, 1984, p.76.

Neste artigo, Panofsky se encarrega de reafirmar a independência do fenômeno artístico de outros fenômenos históricos, distanciando-o dos fenômenos extrínsecos à obra de arte – como a análise histórica, a análise da intenção do artista (consciente ou não), o *Kunstwollen* da época, dentre outros.[90] Ele reitera a importância de se testar filosoficamente abordagens teóricas e critica a aleatoriedade da preocupação e organização entre historiadores da arte. Ele propõe buscar o sentido inerente ou imanente às categorias *a priori* e essenciais ao "ser da obra", e determinar os princípios formativos que são a base do estilo – e não a descrição e catalogação, princípios estes alheios à arte.

Segundo Panofsky, a análise histórica explica a obra apenas como fenômeno e de forma externa. A obra de arte seria distinta das atividades históricas gerais, não sendo apenas uma expressão subjetiva, mas uma "formação" material: "não um dado evento, mas um resultado".[91] Para Panofsky, "até as afirmações críticas ou teóricas de todo um período não podem interpretar imediatamente a obra de arte produzida em um período, mas primeiro devem ser interpretadas juntamente com a obra".[92]

Este estatuto específico da arte seria, segundo Panofsky, uma benção e maldição. A arte não é um objeto histórico qualquer, porém a busca por leis inerentes e universais poderia ferir o valor único da obra e gerar erros[93] – uma visão já crítica aos "conceitos fundamentais", como Gombrich depois o reafirmara. Assim, trata-se de uma dupla crítica: ao empirismo psicológico individual (à Escola de Leipzig, à Worringer e a Fritz Burguer) e à aproximação puramente histórica, o que direciona Panofsky à defesa de um método crítico filosófico e uma aproximação "mais que fenomenológica" do fenômeno artístico.

Panofsky parte então para a defesa da independência do fenômeno artístico, não através de seus próprios argumentos, mas através da interpretação teórica de Riegl. Segundo Panofsky:

> 'o mais importante e representativo dessa séria filosofia da arte é provavelmente Aloïs Riegl' Por conta do tempo no qual ele viveu, esse grande acadêmico encontrou-se de frente à tarefa de assegurar a autonomia da criação artística – algo que tinha que ser pressuposto, mas não era reconhecido em seu tempo – contra numerosas teorias da dependência e sobretudo contra a visão material-tecnológica de Gottfried Semper. Isso foi necessário antes dele poder dirigir sua atenção para as leis inerentes que subjazem a atividade artística. Mais do que enfatizar constantemente

[90] PANOFSKY, Erwin; NORTHCOTT, Kenneth J.; SNYDER, Joel. The Concept of Artistic Volition. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 8, n. 1, p.17-33, Autumn, 1981. (http://www.jstor.org/stable/1343204), p.17.
[91] PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.9.
[92] PANOFSKY, Erwin; NORTHCOTT, Kenneth J.; SNYDER, Joel. The Concept of Artistic Volition. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 8, n. 1, p.17-33, Autumn, 1981. (http://www.jstor.org/stable/1343204). PANOFSKY, 1981, p.18, p.24.
[93] PANOFSKY, 1981, p.19.

> fatores que determinam a obra de arte – o caráter da matéria-prima, técnica, intenção, condição histórica – ele introduziu um conceito que denotava a soma ou unidade das forças criativas – forças tanto da forma e do conteúdo - que organizaram a obra internamente. Esse conceito era o de “vontade artística.[94]

Ao contrário da teoria de Wölfflin, a *Kunstwollen* abrange conteúdo e forma e cobre “a totalidade do fenômeno artístico”, e a intenção artística deve, segundo Panofsky, ser reservada a elucidar a intencionalidade por trás de trabalhos individuais.[95]

Contudo, devemos ter em mente que o projeto de Riegl era bastante distante da *Kunstwollen* apresentado por Panofsky por três razões. Primeiro, a *Kunstwollen* de Riegl se opunha à “intenção artística”, sendo um conceito que tem sua sustentação na coletividade e não vontade individual como intenção, ao passo que Panofsky pretendia compreender “trabalhos individuais” em sua pureza. Segundo, os objetos de Riegl eram definidos por uma consciência histórica sensível à periodicidade dos estilos artísticos históricos, obediente à História do Estilo (*Stilgeschichte)*. Terceiro, Riegl baseia-se em evidências empíricas, ao passo que o teste de Panofsky do conceito é estritamente filosófico. Mundt e Seldmayer criticaram Panofsky por tal distanciamento, que torna o conceito ainda mais vago e elástico, contrariando sua intenção inicial.[96] Ainda, segundo críticos, seu conceito seria tão vago quanto em Riegl, mas perdendo sua original qualidade dinâmica de uma força real.

Para Riegl, a análise estrutural transcendia a história e as questões da função, valor, beleza e sentido. Há na história da arte um *telos* interno ou uma motivação, personificada pela *Kunstwollen*. Esta *Wollen* artística é idêntica à *Wollen* da mesma época, sendo as características dessa *Wollen* comum articuladas pela *Weltanschauung* de tal período.[97] O idealismo e seu isolamento estetizante do objeto de arte em relação à vida seriam encarados por Riegl como produto de seu distanciamento da interpretação, e por isso alvo de críticas.

O Conceito de Vontade-Artística de Panofsky é provavelmente uma de suas obras

---

[94] “The most important representative of this serious philosophy of art is probably Aloïs Riegl. Because of the time in which he lived, this great scholar found himself faced with the task of securing the autonomy of artistic creation-something which had to be presupposed but which was not recognized in his time-against numerous theories of dependence and above all against the material-technological view of Gottfried Semper. This was necessary before he could direct his attention to the inherent laws underlying artistic activity. Rather than constantly emphasizing factors which determine the work of art-the characti,r of raw materials, technique, intention, historical conditions-he introduced a concept which was to denote the sum or unity of the creative forces-forces both of form and content-which organized the work from within. This concept was "artistic volition." – PANOFSKY, 1981, p.19

[95] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.82.

[96] HOLLY, 1984, p.82-83.

[97] HOLLY, 1984, p.46.

teóricas mais importantes, servindo de base para o método usado por ele em trabalhos posteriores. Nela, Panofsky continua a sua crítica historiográfica que terminara em Wölfflin, com a superação da "pura visualidade" e da oposição entre "forma" e "conteúdo". Através da crítica à Riegl, ele avança com a questão da liberdade e determinação do agente histórico, superando a abordagem psicológica do século XIX e a determinação dos constructos e conceitos gerais e metafísicos.[98] Esses primeiros escritos teóricos mostram a preocupação de Panofsky em distinguir seu pensamento sobre natureza e significado na arte do pensamento de outros teóricos importantes que o precederam. Nesse último artigo, Panofsky volta sua crítica menos à obra especificamente de Riegl – ao contrário do que fizera com a obra de Wölfflin –, mas sim aos "abusos" e "mal-usos" da história da arte em geral. Mesmo posteriormente, Panofsky reconhece Riegl, juntamente à Kant, como um dos grandes responsáveis pelos avanços na teoria da arte, nas últimas páginas de sua obra *Idea*:

> No domínio da teoria do conhecimento, foi Kant quem abalou essa hipótese da 'coisa em si'. No campo da teoria da arte, foi somente a intervenção eficaz de Aloïs Riegl que permitiu instaurar um ponto de vista análogo. Pensamos ter mostrado assim que a intuição artística, do mesmo modo que o entendimento cognoscente, não remete a uma "coisa em si", mas, ao contrário, a validade de seus resultados, assim como os do entendimento, pode ser assegurada justamente na medida em que ela própria é que determina as leis de seu universo, o que significa em geral que ela não tem outros objetos a não ser aqueles que primeiramente foram constituídos por ela.[99]

Também em *A Perspectiva como Forma Simbólica* é patente e clara a influência de Riegl, no uso que Panofsky faz do binômio "háptica" e "ótica" – assim como outros binômios, como unidade interna e externa, coordenação e subordinação – usado por Riegl em *A Indústria Artística Tardo-Romana*, à semelhança dos princípios e "conceitos fundamentais" de Wölfflin. Mesmo nas últimas páginas de *A perspectiva como Forma Simbólica*, Panofsky nos revela sua proximidade teórica à obra de Aloïs Riegl ao embasar o surgimento da perspectiva usando o conceito de *Kunstwollen* - sem com isso abandonar as "formas simbólicas" de Cassirer, que sustentam a obra e reconciliam o "espiritual" e a "concreta".[100]

Apesar de duramente crítico à "*Weltanschauungphilosophie*",[101] este conceito é

[98] HOLLY, 1984, p.79.

[99] Panofsky acrescenta em nota de rodapé da mesma obra: "São universais as leis que o intelecto "dita" ao mundo perceptível e que, ao serem acatadas, fazem com que o mundo perceptível se transforme em "natureza"; as leis "ditadas" ao mundo perceptível pela consciência artística, cujo cumprimento leva a que o mundo perceptível se torne 'figuração', deverão ser consideradas individuais ou... 'idiomáticas'". – PANOFSKY, Erwin. *Idea*: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.123.

[100] PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.42.

[101] "Quanto mais fino for o grão do pormenor histórico, tanto mais difícil se tornará arquitetar uma justificação para o poder de que goza a perspectiva na *Weltanschauungphilosophie*". – PANOFSKY, Erwin. *A*

presente no embasamento teórico das etapas Iconológicas e em *A Filosofia das Formas Simbólicas*, tão influenciada por Cassirer. Nessa obra, Panofsky não abandona a *Weltanschauung* ou a *Kunstwollen* ao defender sua tese. Segundo Peter Burke, a *Weltanschauungphilosophie* de Riegl – sincrônica e visionária – é, nesse momento, o gérmen da História Nova da Arte de Panofsky, que reconciliaria idealismo e materialismo.[102]

Tendo em vista esse artigo crítico à abordagem psicológica, o *habitus* representa o distanciamento da matriz idealista de pensamento histórico, ao enfocar as "práticas" e a "formação intelectual" – tendência essa que será continuada historiograficamente. Não há, no *habitus*, o caráter psicológico da *Kunstwollen*, assim como na crítica às leituras da obra de Riegl, o *habitus* também não se pauta no individuo ou no "gênio".

Mesmo Aby Warburg, no início de sua carreira, direcionaria sua análise à certa "psicologia da cultura" que visaria uma "diagnose do homem ocidental".[103] Warburg também nutriria um interesse ao longo de sua vida pela questão do movimento e do *Pathos*, através de seu conceito de *pathos formula* - que trata a relação entre o movimento vigoroso e expressivo das vestes e a agitação interna e a "psiqué" das figuras na antiguidade e no renascimento.[104] Já na tese a respeito da *Primavera* de Boticelli e das ninfas que Warburg desenvolve em sua juventude, ele demonstra como o panejamento dos sarcófagos romanos [Figura VI] é diretamente retoma no renascimento [Figura IV e V] e readquire seu caráter de representação dos "estados internos do espírito".

Esse tipo de interpretação histórico-psicológica das obras de arte acompanharia Warburg em diversas outras obras ao longo de sua vida. Segundo Gombrich, o histórico psiquiátrico e a vida pessoal de Warburg muitas vezes se sobrepõem às sua obras históricas, e à conceitos como *pathos formula*. Mesmo sabendo que sua visão histórica e método raramente se deixam enquadrar em qualquer definição, o próprio Warburg afirmaria:

> Às vezes me parece que, em meu papel de psico-historiador, eu tentei diagnosticar a esquizofrenia da civilização ocidental em suas imagens e reflexos autobiográficos. O êxtase da "ninfa" (maníaco) de um lado e o deus-rio enlutado (depressivo) de outro...[105]

Outro importante aporte à questão da psicologia para Warburg é Karl Lamprecht,

---

perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70, 1993, p.23.

[102] PANOFSKY, 1993, p.10.

[103] GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg an intellectua* : biography with memoir on the history of the library by F. Saxl. Oxford: Phaidon, 1986, p.13.

[104] GOMBRICH, 1986. p.24.

[105] GOMBRICH, 1986, p.303.

Figura IV – Acima, Agostino di Duccio, Virgo. Rimini, Tempio Malatestiano
(Fonte: GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg an intellectual* biography, with memoir on the history of the library by F. Saxl. Oxford: Phaidon, 1986, pt. 6)

Figura V – Abaixo, desenho anônimo do século XV. Chantilly, Musée Condé.
(Fonte: GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg an intellectual* biography, with memoir on the history of the library by F. Saxl. Oxford: Phaidon, 1986, pt. 6)

Figura VI – Aquiles em Skyros. Sarcófago. Abadia de Woburn.
(Fonte: GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg an intellectual* biography, with memoir on the history of the library by F. Saxl. Oxford: Phaidon, 1986, pl. 6)

a que Gombrich se refere como “verdadeiro professor”. A “nova” história de Lamprecht tentaria traduzir o sistema histórico hegeliano em termos psicológicos – tornando o “espírito objetivo” de Hegel, e seu progresso em direção à consciência, em uma resultante das mudanças psicológicas das mentes dos indivíduos.[106] Porém, tais tendências mais radicais em direção à abordagem psicológica da história da arte seriam parcialmente abandonadas na maturidade das obras de Warburg, no período em que se aproxima de Panofsky. Na realidade, a obra de Freud não interessava a Warburg e, apesar de não ser alheio à obra de Jung, ele jamais a menciona.[107] Apesar de sua simpatia pela abordagem psicologia, a importância de Warburg para a superação de influência de Riegl e Wölfflin por Panofsky será tratada mais detidamente no capítulo a seguir.

---

[106] GOMBRICH, 1986, p.30.
[107] GOMBRICH, 1986, p.287.

5. *HABITUS*, FILOSOFIA E AS “FORMAS SIMBÓLICAS”

Durante sua primeira atuação profissional em Hamburgo, Panofsky inicia sua aproximação com a Biblioteca Warburg de Ciências da Cultura ou KBW (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*). A partir de então, se torna clara e determinante a influência da Biblioteca – de seus associados e do próprio Aby Warburg – em sua obra. O embate de Panofsky com autores das gerações passadas, como Wölfflin, e seu distanciamento da teoria de Riegl, presente em seus textos teóricos mais críticos, é amparado tanto pelas obras de Warburg quanto pelas de Ernst Cassirer. Mesmo Dora Panofsky, esposa de Erwin, distanciada de sua carreira acadêmica para dedicar cuidados aos filhos do casal, era próxima a Warburg e também produziu em associação a KBW.[108]

Panofsky e sua esposa produziriam juntos, pela primeira vez, apenas em 1955, tratando da transmissão e transformação do mito da “Caixa de Pandora” – em um intrigante e inteligente trocadilho: “Pan + Dora”. Apesar das décadas de distância que separam a obra – já da maturidade do casal em Princeton – do início da aproximação de Panofsky a KBW, trata-se certamente de um tema caro a Warburg e a esse contexto: a pesquisa acerca da “sobrevivência dos antigos”.[109] Este tema surge da obra de Springer *Der Nachleben der Antike* (algo como “A sobrevivência dos antigos”) e se tornaria recorrente entre pesquisadores influenciados por Warburg a partir de então. Panofsky, em sua primeira tese acerca da gravura “Melancolia” de Dürer e a suas relações com a arte italiana, já se valera desse tipo de “história de vida de uma idéia”, retraçando suas conexões iconográficas. Em sua tese, Panofsky se baseia na obra de Warburg sobre a mesma gravura, relacionando a “melancolia” à teoria dos “temperamentos” da antiguidade, e finalmente relacionando-a à astrologia e à iconografia de Saturno. Posteriormente, em colaboração com Fritz Saxl, também associado a KBW, Panofsky trata o tema de *Hércules na encruzilhada* (*Hercules am Scheidwege*), onde mais uma vez tematiza a “permanência do tema e as mudanças do conteúdo” na iconografia de Hércules da Antiguidade à Idade Média e ao Renascimento. Assim, tal tema, oriundo da influência de Springer em Warburg, permeia as obras de Panofsky do início ao fim de sua carreira.

A influência da Biblioteca Warburg, expressa especialmente pelo tema da

[108] PANOFSKY, Erwin. *A caixa de Pandora*: as transformações de um símbolo mítico. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.9-10

[109] PANOFSKY, 2009, p.11-12

"sobrevivência dos antigos", possibilita à obra de Panofsky tomar outra dimensão, em direção a obras de caráter mais diacrônico. Esse tema o direciona às análises e conexões iconográficas existentes entre Antiguidade, Idade Média e Moderna, e às transformações das mesmas, não apenas na esfera intra como também extra-artística. Tal linha de pesquisa desenvolvida pela Biblioteca influiu nas pesquisas desenvolvidas por Panofsky e, em última análise, no posterior desenvolvimento de seu método próprio, o Iconológico; assim como seria fundamental para as pesquisas de Cassirer acerca do símbolo e do pensamento mítico.[110]

O mote fundamental de Warburg: "Deus amado jaz no detalhe" (*"Der liebe Gott steckt in Detail"*),[111] encontra correspondente na obra *A Perspectiva como forma simbólica* de Panofsky. Em dura crítica a *Weltanschauungphilosophie*, ele defende a aproximação pormenorizada do objeto histórico em detrimento à elaboração de um constructo teórico e ideal, como praticado pelo século XIX na busca por conceitos gerais. Panofsky afirma: "Quanto mais fino for o grão do pormenor histórico, tanto mais difícil se tornará arquitetar uma justificação para o poder de que goza a perspectiva na *Weltanschauungphilosophie*".[112]

Apesar do termo "iconologia" ser primeiramente citado por Warburg em conferência, Panofsky é quem a transforma em um método próprio, dando sentido ao termo. Por isso, como se refere Gombrich posteriormente, o assim chamado "método warburguiano" seria efetivamente de Panofsky. Contudo, o desenvolvimento do conceito de *Habitus* escapa ao tema da "sobrevivência dos antigos" e à análise iconológica dos símbolos, temas e conteúdo, introduzindo uma nova abordagem à obra de Panofsky, que se aproxima mais da obra de Cassirer e da história do conteúdo artístico-filosófico.

Ernst Cassirer se torna o principal expoente do pensamento neo-kantiano, sendo que esse pensamento, segundo Edgar Wind, teria o projeto de "entender [Kant] melhor do que ele se entendia". De forma análoga, o próprio Kant havia feito o mesmo com Platão, segundo Hermann Cohen, fundador da Escola de Marburg.[113] Tal escola focara sua investigação no processo do conhecimento através das obras *Crítica da Razão Pura* (1781) e *Crítica do Julgamento* (1790). Cassirer também já se dedicara a tal questão cara ao neokantismo em *O problema do Conhecimento*. Tal interesse de Cassirer por Kant surge na graduação, na

[110] PANOFSKY, Erwin. *A caixa de Pandora*: as transformações de um símbolo mítico. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.11.
[111] GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg an intellectual*: biography, with memoir on the history of the library by F. Saxl. Oxford: Phaidon, 1986, p.13.
[112] PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.23.
[113] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.114.

Universidade de Berlin, onde seu professor Georg Simmel foi uma grande influência. Em 1896, Cassirer chega à Universidade de Marburg – onde completa seu doutorado em Leibniz –, sob a direção de Hermann Cohen, que havia tornado a universidade conhecida pelas pesadas críticas às Ciências Naturais (*Naturwissenschaft*), dotando-a de um forte caráter anti-positivista.[114]

Panofsky e Cassirer haviam sido colegas na Universidade de Hamburg e também na Biblioteca Warburg, do começo dos anos 1920 em diante. Frequentando suas aulas (algo incomum para um professor em sua posição), Panofsky dedicava tamanha admiração a Cassirer que o considerava "o único filósofo alemão de nossa geração que para a cultura foi o substituto da igreja – quando você está apaixonado ou pelo contrário, infeliz".[115]

A superação de Kant por parte de Cassirer, assim como para Panofsky, veio através da crítica à "coisa-em-si" (*Ding-an-Sicht*). Para Kant, o conhecimento sintético *a posteriori* vem da percepção do sensível – sem experiência esse conhecimento é impossível. O mundo empírico é dirigido por um número limitado de conceitos e Cassirer busca mais constructos do que a experiência ofereceria segundo Kant. Em oposição a Kant, o sentido e coerência da experiência humana seriam baseados em premissas que não são derivadas da experiência, mas a ordem do conhecimento seria produto da atividade da mente. Em 1925, o pensamento de Cassirer entra em um novo momento ao introduzir a questão do símbolo em suas obras.[116] A questão das formas simbólicas dirige Cassirer à forma que cada conhecimento exibe – a linguagem, o mito, a arte, a religião, a matemática, a história, a ciência etc – em relação à apreensão que faz da realidade. Nesse sentido, segundo Holly, Cassirer segue uma concepção "formalista", por assim dizer, buscando formas de conhecimento mais do que procurando uma velha metafísica hegeliana.[117]

Em 1922 e 1923, Cassirer publica dois ensaios pela série de publicações *Vorträge* e *Studien* da Biblioteca Warburg: o primeiro sobre símbolos na dita "Ciência do espírito" (*Geisteswissenschaft*) e outro sobre o "Pensamento mítico" – tema alvo do interesse de Warburg desde seus tempos de estudante.[118] A partir de então, sua filosofia das formas simbólicas passa a tomar posição de importância primária nas atividades da Biblioteca.

---

114 HOLLY, 1984, p.117.

115 HECKSCHER. William S. Erwin Panofsky: un curriculum vitae. In PANOFSKY, Erwin. *Sobre el estilo, tres ensayos inéditos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995, p.211.

116 HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.116.

117 HOLLY, 1984, p.118.

118 FERRETTI, Sylvia. *Cassirer, Panofsky e Warburg, Symbol, Art and History*. New Haven, London: Yale University Press, 1989, p.142.

Apesar da proximidade e mesmo da amizade entre Cassirer e Warburg há uma profunda diferença teórica entre ambos. Mesmo assim, Cassirer foi responsável pela aproximação entre a Biblioteca Warburg e a Universidade de Hamburgo, onde ele e Panofsky lecionavam.

A partir da *Filosofia das Formas Simbólicas* e das conferências de Cassirer na KBW, Panofsky adota o conceito de “forma simbólica” ao escrever sua obra sobre a perspectiva para conferir a ela um caráter subjetivo e representacional. A perspectiva, segundo Panofsky, por não representar uma realidade objetiva, às vezes se aproxima mais a uma “questão de estilo representativo”, ao conferir à arte atributos não-valorativos. Por isso a proximidade da perspectiva às "formas simbólicas" propostas por Cassirer: as formas simbólicas seriam todas as formas de linguagem que perpassam o processo de cognição do sujeito da realidade.[119]

Em *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Panofsky desenvolve conceitos próprios para instrumentalizar sua abordagem da questão espacial na história da arte. Para tanto, cria os conceitos de “espaço agregado” (*Agregateraum)* e “espaço sistemático” (*Systemraum),* ao se referir às duas concepções de construção do espaço pictórico no que tange à perspectiva medieval e à perspectiva linear renascentista:

> Panofsky identifica o espaço construído pela perspectiva com o que denomina espaço sistematizado (*Systemraum*), um existente infinito, homogêneo e cuja existência é anterior à dos elementos que o habitam. A esta conceituação, que relaciona aos pressupostos socioculturais da modernidade ocidental, o autor opõe o conceito de espaço agregado (*Agregateraum*), uma entidade descontínua entre os objetos, um ‘*lugar de conflito entre os corpos e o vazio*’. Nas palavras do autor, trata-se do espaço compreendido ‘*não como algo capaz de envolver e dissolver a oposição entre corpos e não-corpos, mas somente como o que resta, por assim dizer, entre os corpos*’.[120]

Apesar de ser atualmente embasado na Geometria, o campo da visualidade e da perspectiva remete ao reino psicológico, ao ponto-de-vista subjetivo. O espaço moderno, baseado na geometria da perspectiva linear, seria concebido através da objetivação do ponto-de-vista subjetivo, que confere base sólida à impressão individual. Esse espaço moderno, matemático e sistematizado está presente, até mesmo, nas obras de Descartes e de Kant.

Porém, Panofsky atenta ao fato de não haver uma unidade na perspectiva linear ou nas perspectivas lineares modernas. “A perspectiva” são várias perspectivas: a “Barroca”, a “Renascentista”, a perspectiva mais “intimista” no Norte da Europa, a perspectiva oblíqua no

---

[119] PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.23-25.

[120] FRAGOSO, Suely. *Perspectivas: uma confrontação entre as representações perspectivadas, o conhecimento científico acerca do espaço e a percepção cotidiana*. Galáxia Revista Transdisciplinar de Comunicação Semiótica Cultura. São Paulo - SP, n.6, p.105-120, 2003.

Trecento, o espaço elevado na Itália, o plano de visão horizontalizado da pintura de teto "ilusionista", etc. Esse é um dos elementos que o leva à conclusão de que o espaço é determinado pelo sujeito, surgindo assim a concepção da perspectiva como forma simbólica, como representação subjetiva da realidade.

Como a perspectiva não gozou sempre do enganoso estatuto de "realidade tal qual ela é vista", mesmo após seu surgimento ela foi recusada ou efetivamente deixada de lado em vários momentos e de várias formas: desde Botticelli – que a criticava por seu "ponto-de-vista" e por ser muito subjetiva –, passando pelo Impressionismo e alcançando o Expressionismo – que dela abdica justamente por seu excessivo rigor racional. Contudo, o "estatuto de realidade" e o naturalismo do advento da perspectiva linear seriam responsáveis por separar a arte religiosa do reino da magia, e o ícone medieval de seu valor sobrenatural. A construção do espaço moderno aplica as leis da geometria e da matemática à representação do espaço real, intermediando o mundo físico e o pictórico através da percepção – representando o espaço sagrado da mesma forma que o espaço terreno. Ela reduz o que antes era do campo divino ao campo da percepção, da ação e da consciência humana. Com isso a perspectiva seria também responsável pela "queda da teocracia da antiguidade", fundando, assim, a antropocracia moderna, ao aproximar através da arte o natural e o sobrenatural.

Apesar de se elaborar conceitos inovadores em *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Panofsky ainda aborda a pintura sob o conceito de visão-de-mundo (*Weltanschauung*). Contudo, ele inova ao estabelecer os elos entre a visão-de-mundo e a perspectiva. O primeiro elo se estabelece através dos conceitos de "sentimento de espaço" (*Raumgefühl)* e "sentimento de mundo" (*Weltgefühl*). O segundo se estabelece entre a "concepção de espaço" (*Raumvorstellung*) e a época, por exemplo, quando Panofsky se refere a uma época cuja percepção foi determinada por uma concepção de espaço (*Raumvorstellung*) que se exprimiu numa perspectiva rigorosamente linear. Um terceiro exemplo dessa nova forma de ligação "espaço-mundo" é a "visão do espaço". Outros elos são: o "espaço pictórico" (*Bildraum*) e o "espaço imaginado" (*Denkraum*), assim como o espaço estético e o espaço teórico, dentre outros. Esses elos revelam os inúmeros conceitos dos quais Panofsky teve que se valer para estabelecer a conexão entre a realidade e a perspectiva como representação da mesma. [121]

Todos esses conceitos se estabelecem através da "expressão" (*Ausdruck*) ou da "correspondência" (*entspricht*, "corresponde"). Um exemplo: "a perspectiva da Antiguidade

[121] PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.36, p.43, p.45, p.65.

constitui expressão (*Ausdruck*) de uma visão do espaço (*Raumanschauung*) específica, basicamente não moderna... mais ainda, exprime uma concepção do mundo (*Weltvorstellung*), por igual ligação especifica e não moderna”. Segundo Christopher Wood, “Arte e filosofia são operadas em paralelo, dirigidas por uma sensação (*Empfindung*) que não é outra coisa senão a *Weltanschauung*”.[122]

O que interessa Panofsky nesta obra não é o fato da perspectiva “descrever o mundo com exatidão”, mas o fato dela ser um processo racional passível de repetição. Panofsky chega a conceber uma história da arte ocidental como história da perspectiva. Como as “formas simbólicas” propõem, a perspectiva seria um tipo de identificação invulgar da obra de arte com a realidade. Do mesmo modo que as formas de linguagem seriam uma "objetivação do subjetivo", se colocando entre o sujeito e realidade: uma "passagem da objetividade artística para o campo fenomenal". Porém, para Panofsky, a perspectiva também viabiliza a metáfora de uma *Weltanschauung* e, em última análise, ele nunca se apropriou dos contributos teórico-filosóficos de Cassirer, ou mesmo de Kant, de forma dogmática, completa ou literal. Para alguns, Panofsky se distancia das “formas simbólicas” segundo Cassirer e até mesmo não remete à filosofia kantiana ou se apropria do conceito de “esquema”.[123]

Não apenas a *Weltanschauung* aparece na obra como influência teórica de Riegl, a *Kunstwollen* também é apropriada: O artista antigo não teria podido ou não teria querido (ver em perspectiva)?[124] Para Panofsky, esse é um falso problema – a “vontade artística” é uma força completamente impessoal. A perspectiva moderna não existe na antiguidade “porque essa aspiração ao espaço, [...], não reivindicava um espaço sistemático”. Percebemos aí que “é o *raumgefühl* [sentimento de espaço] que ‘busca’, que ‘reinvindica’. O artista é um instrumento da *Kunstwollen* e se torna o expoente do ‘sentido imanente’ da época”. Mesmo ainda se baseando na *Kunstwollen*, Panofsky se distancia suficientemente de Riegl e seu projeto de um relativismo histórico total. Contudo, também se distancia de Cassirer ao aceitar a metáfora totalizadora da *Weltanschauung*.

Segundo Damish, a verdadeira contribuição de Panofsky para a filosofia das formas simbólicas se encontra no terceiro capítulo da obra acerca da morfologia geral da arte medieval, que trata a perspectiva como composição, como marca de estilo. Nesse momento, ele não mais é pré-positivista, ou seja, hegeliano: é pós-positivista.[125] Tal afirmação é análoga

---

122 PANOFSKY, 1993, p.45.
123 PANOFSKY, 1993, p.47, p.61, p.66-67.
124 PANOFSKY, 1993, p.44
125 PANOFSKY, 1993, p.42.

à de Pierre Bourdieu, em seu prefácio à *Arquitetura Gótica e Escolástica*, que se refere à obra como “um dos mais belos desafios que já se fez ao positivismo”.[126]

Outra contribuição importante das obras de Cassirer para Panofsky é a conciliação entre o espiritual e o material – uma superação necessária para a formulação do *habitus* e bastante significativa para a fundamentação teórica de sua obra, até então muito tributária ao metafísico Riegl. Tal conciliação ocorre, pois se trata de “(...)‘formas simbólicas’ em que ‘o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo’”.[127] Em *A Perspectiva como Forma Simbólica* o artístico é percebido como estético e a dimensão valorativa é depreciada. O “estilo”, que remete ao valor, alia-se ao formalismo, e a *Kunstwollen* de Riegl é apenas mais uma vontade (*Wollen*), sendo ambas deixadas de lado em detrimento da forma simbólica, mais importante para obra. Assim, forma simbólica, mesmo que tratada muito diferentemente de Cassirer,[128] representa uma grande superação, para Panofsky, das permanências historiográficas e preenche a lacuna filosófica deixada, principalmente, pela *Weltanschauungphilosophie* de Riegl.[129]

Muito anteriormente à publicação de *A Filosofia das Formas Simbólicas*, Cassirer publicara outra obra bastante influente para Panofsky no segundo volume da *Vorträge* de 1924, da Biblioteca Warburg: *Eidos und Eidolon*. A obra trata do problema do belo e da arte nos diálogos platônicos. Nela, Cassirer aponta a tensão entre *eidos* e *eidolon* – forma e imagem – na teoria da arte, a partir do conceito de forma em Platão. Tentando escapar dessa dicotomia existente desde a Antiguidade, Cassirer cai em outra, muito presente em suas obras a partir de então e tão profunda quanto a anterior – a dicotomia entre o ser e o conhecimento. Tal tentativa faz Cassirer sentir que é possível seguir Platão pelo caminho da conciliação entre o domínio da natureza e o domínio das formas puras, que ocorre no domínio da ordem matemática puramente ideal e o conceito de mensuração conectado a ele.[130]

Opondo-se às obras de Karl Justi que o precederam – um dos professores mais influentes em Warburg durante sua juventude –, Cassirer interpreta e agrega tal autor à tradição neoplatônica. Ironicamente, esta tradição neoplatônica também é o tema de sua pesquisa, pois ela é responsável pela inserção de elementos filosóficos estranhos a Platão e se

---

126 BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 1974, p.337.

127 PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.42.

128 FERRETTI, Sylvia. *Cassirer, Panofsky e Warburg, Symbol, Art and History*. New Haven, London: Yale University Press, 1989, p.158.

129 PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.20.

130 FERRETTI, Sylvia. *Cassirer, Panofsky e Warburg, Symbol, Art and History*. New Haven, London: Yale University Press, 1989, p.145-6.

recusa a notar nele a fronteira entre filosofia e arte. É essa tradição nas artes que torna o rigoroso conceito de *Idea* em um ambíguo e multiforme conceito de ideal. Portanto, para Cassirer, o belo em Platão nunca é artístico ou do mundo sensorial, é da ordem matemática e da perfeita medida.[131]

Duas direções do pensamento filosófico batalham em *Eidos und Eidolon*: a vontade de mediação total entre diferentes momentos históricos e a luta entre teorias concorrentes através de oposições, contradições e rupturas. Mesmo a formulação da filosofia das formas simbólicas remete a essa obra anterior, pois elas seriam, para Cassirer, um meio termo ideal entre sensível e inteligível, que considera a dialética platônica como um primeiro passo nessa direção.[132]

Cassirer esclarece a diferença entre Platão e platonismo – como em sua crítica a Justi. Atendendo a seu convite aos leitores de atestar tais teses, Panofsky publica em resposta a Cassirer o livro *Idea* – pelos *Studien* da Biblioteca Warburg já em 1924. Mais diretamente – e menos teoricamente – tributária a Ernst Cassirer, *Idea* trata a "evolução" histórica do conceito de "belo" através da filosofia e da Idéia platônica. Nessa investigação duas coisas interessam a Panofsky: responder a problemas colocados em *Eidos und Eidolon* e investigar como "Idea" se transforma em Ideal do Renascimento ao Classicismo.[133]

Porém, diferentemente de Panofsky, em Cassirer haveria um padrão evolucionário ideal na história: a "história do espírito" e a sensibilidade que a acompanharia em seu desenvolvimento. Outra diferença é que, para Cassirer, a emancipação do símbolo viria de um processo do sensível na passagem de um sistema de relações com o real a um mais perfeito. A teoria e a imagem seriam produtos da batalha de diferenças e variações dessa relação. Já para Panofsky e a tradição à qual ele pertence é pressuposto que não há imagem do real que não é engendrada em um conflito mais ou menos evidente com outras imagens. Ao contrário de Cassirer, Panofsky trata de teoria da arte em Platão, pois não acredita que exista estética em sua filosofia, e acompanha a questão de Cassirer – a separação de filosofia e arte em Platão.[134]

Panofsky admite que Platão quase alcança uma teoria da arte, porém "a própria Antiguidade Clássica transformou o conceito platônico de *Idea* numa arma contra a visão platônica sobre a arte, então preparando o solo para a renascença".[135]

---

[131] FERRETTI, 1989, p.152.
[132] FERRETTI, 1989, p.154.
[133] FERRETTI, 1989, p.156-157.
[134] FERRETTI, 1989, p.157.
[135] PANOFSKY, Erwin. *Idea*: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.13.

Finalmente, a percepção de Panofsky acerca da historicidade do conceito de *Idea*, emulada por Cassirer, é a mesma percepção diacrônica presente em sua obra sobre a perspectiva como forma simbólica, tratada anteriormente.

Apesar de ser difícil rastrear contribuições diretas das “formas simbólicas” no desenvolvimento do conceito de *habitus*, Cassirer contribui para esse conceito de forma menos óbvia. Suas formas simbólicas contribuem para a superação do elemento “espiritual” na obra de Panofsky e no *habitus*, através da conciliação entre o espiritual e o material presente em *A Perspectiva como Forma Simbólica*, por exemplo. *Eidos e Eidolon* e a pesquisa acerca do neoplatonismo como corrente filosófica ecoariam diretamente na concepção da obra *Idea* de Panofsky, e no seu estudo do pensamento neoplatônico em suas diferentes leituras na teoria da arte, da Antiguidade ao Neoclassicismo. Ao abordar o neoplatonismo em *Idea*, Panofsky concebe um paralelo entre o pensamento filosófico e suas relações – até mesmo causais – com a história da arte, abrindo caminho para a formulação de sua tese acerca da *Arquitetura Gótica e Escolástica*.

6. *HABITUS* E A ICONOLOGIA

Da mesma forma que “História da arte como disciplina humanística” de Panofsky não se limita às restrições dos campos disciplinares, sua iconologia segue essa mesma direção: seu uso não se limita à simples busca do “significado nas artes visuais”. O Departamento de Estudos Avançados de Princeton - que recebeu Panofsky nos Estados Unidos como professor e onde ele lecionaria até sua morte - organizou uma série de conferências, em homenagem aos 100 anos que o autor completaria, tratando exclusivamente do “Significado nas Artes Visuais”. Essas conferências denotam a profunda diversidade de campos nos quais a Iconologia ecoa ainda hoje: Antropologia, História, Literatura, Cinema, Música, Ciências Exatas, etc. Elas tematizam desde a pré-história, passando pela arte contemporânea, tratando até mesmo a *Disneyworld*. Outra conferência, essa no *Centre Georges Pompidou*, reuniu os principais teóricos e estudiosos de Panofsky e agregou os mais diversos temas dentro de sua obra. Apesar de não tratar estritamente a Iconologia, ela também revelou a diversidade de aplicação da Iconologia: desde sua gênese na escolástica, até sua proximidade com as obras de René Magritte.

Com o desenvolvimento da Iconologia, Panofsky sistematiza seu método e seu aporte teórico-historiográfico em uma síntese única das influências das quais ele se apropriara. As tabelas e definições das etapas da Iconologia esclarecem melhor esse método:

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO (*História da Tradição*)
I. *Tema primário ou natural* - (A) fatual, (B) expressional - constituindo o mundo dos motivos artísticos.	*Descrição pré-iconográfica* (e análise pseudoformal).	*Experiência prática* (familiaridade com objetos e eventos)	História do *estilo* (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *objetos* e *eventos* foram expressos pelas *formas*).
II. *Tema secundário ou convencional*, constituindo o mundo das *imagens, estórias e alegorias.*	*Análise Iconográfica.*	*Conhecimento de fontes literárias* (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos *tipos* (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *temas* ou *conceitos* foram expressos por *objetos* e *eventos*).
III. *Significado intrínseco ou conteúdo*, constituindo o mundo dos *valores "simbólicos"*.	*Interpretação iconológica.*	*Intuição sintética* (familiaridade com as *tendências essenciais da mente humana*), condicionada pela psicologia pessoal e *Weltanschauung*.	História dos *sintomas culturais* ou "símbolos" (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *tendências essenciais da mente humana* foram expressas por *temas* e *conceitos* específicos).

Como uma breve análise dessa tabela nos mostra, o método Iconológico apresenta resumidamente os contributos teórico-metodológicos e apropriações por parte de Panofsky dos autores apresentados nos capítulos anteriores. Dentre as três etapas dos *Objetos da Interpretação* e dos *Princípios corretivos para a Interpretação*, observamos certa correspondência com os três autores (ou momentos) da historiografia da arte:

1. Na primeira etapa: dentre seus "Princípios Corretivos..." a análise "pseudoformal" seria uma análise da forma reapropriada pela crítica de Panofsky a Wölfflin, que ainda denota o elemento fatual e expressional, mas nega a distinção entre forma e conteúdo ou forma e expressão, segundo Wölffin. Todavia, Panofsky ainda se alinha à "história do estilo" – também praticada por Wölfflin, mas não sob seus moldes.

2. Na segunda etapa: Panofsky retoma sua base analítica do estudo dos temas, estórias e alegorias – como fizera o estudo iconográfico tradicional, e como ele mesmo o fizera, anteriormente, em seus estudos sobre o tema da "sobrevivência dos antigos", presentes nas análises iconográficas de Warburg.

3. Na terceira etapa: Panofsky busca os significados "intrínsecos" e valores simbólicos segundo a influência neokantiana de Cassirer. Seu "Princípio Corretivo..." é a "História dos Sintomas Culturais" e a busca das "Tendências Essenciais da Mente Humana", como propusera Cassirer.

Também dentre o "Equipamento para a Interpretação" da terceira etapa, Panofsky reconhece o condicionamento da "*Weltanschauung*" de Riegl e da psicologia pessoal – alvo de sua crítica ao legado de Riegl.

Panofsky afirma que a Iconografia está para a Iconologia assim como Etnografia está para Etnologia. No entanto, ele mesmo atenta para os riscos de seu método: "Há, entretanto, certo perigo de a iconologia se portar, não como a etnologia em oposição à etnografia, mas como a astrologia em oposição à astrografia".[136] Talvez um risco ao qual Panofsky se refere seja a "superinterpretação", que buscaria um significado forçosamente em uma obra onde ele talvez não exista, e outro risco pode ser próprio conceito de "significado", que seria polissêmico e por isso "fugidio". Posteriormente veremos que Gombrich levanta e procura resolver essas questões acerca da busca do significado nas artes visuais.

[136] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.54.

"Modesto" em sua metodologia, segundo Errouye, Panofsky sucede o paradigma da iconografia comparativa de G. Millet, E. Male, E Kunstle e R. Van Marle. Porém, ele certamente é o primeiro a ter proposto tal estruturação do funcionamento semântico das obras de arte, com a particularidade de que a questão do passo metodológico é para ele, sob a perspectiva do humanismo, o esclarecimento das "tendências essenciais do espírito humano". A etapa mais significativa desse passo metodológico jaz no salto do segundo para o terceiro nível, que representa o salto semiológico dos significantes à significação – tido por ele como o conteúdo "verdadeiro". Por isso, a diferenciação dos dois primeiros passos se torna complexa, principalmente quando se segue a ordem das etapas, pois ambos tratam significantes e apenas o terceiro passo atinge a significação. O mesmo pode acontecer com as etapas de Wittkower, nas quais seus dois primeiros níveis podem coincidir entre si ao serem aplicados. Para Panofsky essa diferenciação é clara – ou, analogamente à obra de René Magritte, um cachimbo não é *apenas* um cachimbo. Panofsky não crê no objeto livre de simbolismo – especialmente para o primeiro nível iconológico. Não há inocência do objeto, não há inocência do olhar, como fizera questão de deixar claro em sua crítica a Wölfflin. Há em Panofsky a clara distinção entre "objeto" e "evento", "temas" e "conceitos".[137]

Contudo, a Iconologia de Panofsky não é a única teoria funcional do sentido da obra de arte que foi elaborada sob esse mesmo projeto. Ernst Gombrich e Rudolph Wittkower elaboraram projetos muito semelhantes, sendo que todos os três concordam haver três classes de sentido. Se em Panofsky há o "tema primeiro" ou "natural", o "tema secundário" ou "convencional" e o "conteúdo", em Wittkower os três níveis de significado são o Sentido representacional literal, Sentido temático literal e o Sentido múltiplo ("*literal representational meaning*", "*literal thematic meaning*", e "*multiple meaning*"). Já em Gombrich, em *Sentido Simbólico – Symbolic Meaning*, estes são o "nível de identificação visual", "nível de identificação cultural", e "nível de identificação contextual".[138]

Chartier afirma que a articulação única de Panofsky entre recortes históricos sincrônicos e diacrônicos e seu apreço por vastas continuidades – como a representação espacial em *A perspectiva...* – antecipam a formulação teórica da *longue durée* de F. Braudel. Isso nos leva a refletir se a própria tripartição da temporalidade segundo Braudel – em curta, média e longa duração – seria produto do conhecimento das obras de Panofsky e de seu método tripartite do significado. Contudo, essa não é uma hipótese fácil de se esclarecer, nem

---

[137] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p74-75

[138] HOLLY, 1984, p.72-73.

apresenta um resposta óbvia.

O método Iconológico se tornou abrangente e popular. Contudo, ele também foi alvo de constantes críticas – até mesmo pela posição de dominância que tomara nos estudos do significado nas obras de arte. Gombrich compreende o significado como um "termo escorregadio" e evasivo, e que a incerteza metodológica pode levar à interpretação exagerada (*over-interpretation*), especialmente quando o significado é aplicado a imagens e não às afirmações. As imagens se colocam entre as afirmações da linguagem e as coisas naturais.[139]

Ao criticar a noção mais restrita de intenção na obra-de-arte, Gombrich se baseia na obra de E.D. Hirsch, *Validade na Interpretação* ("*Validity in Interpretation*"), que trata justamente o problema da interpretação de obras de arte. Ele reafirma – após todo o relativismo pelo qual a questão da autoria e da intenção passaria dentro e fora do campo historiográfico – que a intenção do autor é justamente aquilo de que o intérprete deve se aproximar.[140]

Segundo Gombrich – ao comentar Hirsch: "significado não é, definitivamente, uma categoria psicológica".[141] O iconologista deve se preocupar com categorias de aceitação social, como o caso de símbolos e sistema de signos.

De certa forma, Gombrich afirma posições já colocadas por Panofsky, ao reduzir a importância da análise psicológica na investigação do significado ou afirmar a função comprobatória da fonte escrita na história da arte. Porém, Gombrich reconhece os méritos de Panofsky – mesmo não reconhecendo o valor que Panofsky dava à fonte escrita:

> O assim chamado 'método warburguiano' definitivamente não era warburguiano, mas de Panofsky. O idiossincrático "Mistérios Pagãos na Renascença" ("*Pagan Mysteries in the Renaissance*") de Edgar Wind teve poucos seguidores. A maior falha em ambas as obras é a sua falta de um sentido histórico estrito das realidades da produção de imagens e da circulação de textos.[142]

Hirsch afirma também que o significado visado em uma obra só pode ser estabelecido quando sabemos a qual gênero literário a obra visava pertencer.[143] Há a "primazia dos gêneros", especialmente aplicável à Renascença. A teoria de Hirsch obedece à

---

139 GOMBRICH, Ernst. *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996, p.459-60.

140 GOMBRICH, 1996, p.461.

141 "meaning is not a psychological category at all" – GOMBRICH, 1966, p.478.

142 "The so-called 'Warburg method' was not Warburg's at all, but Panofsky's. Edgar Wind's idiosyncratic Pagan Mysteries in the Renaissance has had few followers. The greatest flaw in both works is their lack of a strict historical sense of the realities of image production and the circulation of 'texts'" - GOMBRICH, 1996, p.346.

143 GOMBRICH, 1996, p.462.

teoria corrente na Renascença: a teoria do decoro. Ela se baseia em colocar a obra de arte em circunstância, tema, contexto, estilo do discurso, ocasião ou gênero onde ela seja apropriada. Também correntes eram alguns gêneros artísticos que desafiam os iconologistas – como o grotesco –, que dão ainda maior liberdade ao artista em seus projetos iconográficos do que permitia o decoro. Até mesmo os programas iconográficos, teoricamente fechados, previam a concessão de várias dessas liberdades. Por isso Gombrich defende que a fonte imagética e a análise iconológica devem ser atestadas pelo texto: "A Iconologia deve começar com o estudo de instituições no lugar do estudo dos símbolos. É obviamente mais excitante ler ou escrever histórias de detetives do que ler livros de receita." [144] A crítica de Gombrich, representa também a superação da "história do estilo" tradicional, na medida em que não afirma o estilo concebido a priori como forma de análise do significado artístico, mas destaca a importância da utilização de preceptivas coetâneas – e, portanto, anti-anacrônicas, tais quais tratados artísticos, programas iconográficos, obras teológicas e preceptivas –,como instrumento da abordagem e interpretação da obra de arte. Finalmente, a crítica de Gombrich à questão do significado não solapa a credibilidade da Iconologia como método, mas a atualiza e, ao mesmo tempo, a aproxima de sua função inicial.

Em *Abbot Suger* e *Arquitetura Gótica e Escolástica*, Panofsky se refere mais de uma vez a uma teoria do sentido em particular elaborada no contexto de ambas as obras. Essa teoria do "Alegorismo Sagrado", desenvolvida através da Idade Média e que funcionaria como "forma simbólica" totalizante através dos séculos, fundaria sua coerência sobre três postulados, e é a base da busca de uma semiologia da arte.[145] Essa teoria do sentido seria o principal ponto de conexão entre o desenvolvimento da Iconologia e do *Habitus*, entre a plataforma metodológica mais célebre dentre as obras de Panofsky e o conceito fundamental para sua tese mais influente e tão "apaixonadamente" defendida.

Como a Iconologia, a alegoria cristã também é tripartite: o primeiro nível de sentido é literal – ou histórico –, segue o nível moral ou – tropológico – até o nível místico – ou anagógico. Seus postulados também são trinos. O primeiro postula que tudo é imagem. O segundo, que todas as imagens contêm discursos análogos. O último, que todos os discursos têm o mesmo objetivo: expor a presença de Deus.[146] Nessas alegorias, todas as coisas reais participam da universalidade e identidade do criador e, reciprocamente, a presença de Deus e

---

[144] "Iconology must start with a study of institutions rather than with a study of symbols. Admittedly it is more thrilling to read or write detective stories than to read cookery books". GOMBRICH, 1996, p.483.
[145] CHASTEL, André, (Ed.). *Pour um temps – Erwin Panofsky*. Centre George Pompidou. Paris: Pandora Editions, 1983, p.75.
[146] CHASTEL, 1983, p.76.

seus ensinamentos podem ser reconhecidos em todas as coisas.

O alegorismo sagrado tem história longuíssima e complexa. Ela tem origem na Antiguidade, na exegese semítica e grega da sagrada escritura, especialmente em Fílon e Orígenes. No século IV tal técnica de interpretação, que visava descobrir o sentido imediato das escrituras e as verdades de uma ordem superior, será praticada por Jerônimo, Ambrósio e Agostinho. Esse último – em *De Trinitate* – torna o alegorismo sagrado em alegorismo universal, presente em todas as obras do Criador. Ele se baseia na carta de São Paulo aos Romanos que afirma que toda criação, trinamente estabelecida em unidade, espécie e ordem, são sinal e símbolo do Criador, que é um em três.[147] Assim, Agostinho, de acordo com a tradição neoplatônica cristã, tornou o alegorismo bíblico universal.

Na história do alegorismo, Pseudo-Dionísio Aeropagita – ou São Dionísio, "Saint-Denis", da Abadia gótica de Suger – exerce influência determinante, através da obra "*De caelestis hierarchia"*, assim como se torna fundamental para a teologia medieval e a mística cristã. Originalmente traduzido e comentado por João Escoto Erígena (Jean Scot Erigène),[148] é retomado por Hugues de Saint Victor e sucessivamente por Richard de Saint Victor, no século XII. Finalmente, tratado pela escolástica do século XIII – por Santo Alberto Magno e São Boaventura –, a *Summa theologica* de São Tomás marca bem a continuidade dessa reflexão acerca do simbólico. Como já vimos, a *Summa Theologica* é justamente a base da formulação do conceito de *Habitus* de Panofsky, assim como o alegorismo sagrado – presente nessa obra – foi a base para a formulação do método Iconológico.[149] Segundo Tomás de Aquino:

> Qualquer verdade pode ser manifesta de duas maneiras: Através das coisas e através das palavras. Palavras significam coisas e uma coisa pode significar outra. O Criador das coisas, contudo, não pode apenas significar qualquer coisa através das palavras, mas pode também fazer uma coisa significar outra. É por isso que as Escrituras contêm verdades duplas. Uma jaz nas coisas intencionadas por palavras utilizadas – este é o sentido literal. O outro, na maneira que as coisas se tornam figuras para outras coisas, e nisso consiste o sentido espiritual. [...]
>
> Não é devido à autoridade deficiente que nenhum argumento convincente pode ser derivado do sentido espiritual, este jaz mais na natureza da similitude na qual o sentido espiritual é fundado. Por uma coisa poder ter similitude à muitas; é por essa razão que é impossível proceder a partir de qualquer coisa mencionada nas Escrituras para um significado ambíguo. Por exemplo, o Leão pode significar o Senhor por conta da similitude e o Demônio por conta de outra.[150]

---

[147] CHASTEL, 1983, p.75-77.
[148] CHASTEL, 1983, p.77.
[149] CHASTEL, 1983, p.78.
[150] GOMBRICH, Ernst. Aims and Limits of Iconology. In: *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996, p.474.

O alegorismo sagrado nasce da exegese da Bíblia, porém, gradualmente, boa parte da literatura religiosa revelará o alegorismo, se não no comentário das escrituras, certamente na hagiografia e em outros campos. Durante toda a Idade Média os teólogos afirmam que o objetivo da ornamentação pintada ou esculpida dos edifícios religiosos é instruir e educar aqueles que, por não saber ler, não tem acesso às escrituras.

Os três níveis de significação das alegorias serviam à função da arte e da arquitetura medieval como educadoras ou narradoras da bíblia, assim como de obras literárias e teológicas, para os inúmeros fiéis iletrados. Essa função é clara através da história e os exemplos são muitos. Um deles é a afirmação de Walafrid Strabon, no século IX: *pictura est quaedam litteratura illiterato*. Mesmo séculos antes, no século IV, Gregório, o Grande, escreve a Serenus, bispo de Marselha: "*Car c'est une chose d'adorer une peinture, mais c'em est une toute autre que d'apprende d'une histoire peinte quoi adorer*". Posteriormente, isso é reafirmado por Honorius d'Autun, já no século XII: "*La peinture est faite sans aucun oute pour instruire*". Como Agostinho tornara o alegorismo sagrado em alegorismo universal, Honorius d'Autun também aponta nos grande lustres circulares de um igreja um sentido trino. O primeiro é literal, ou seja, estético e utilitário. O segundo é tropológico: a visão da coroa luminosa nos adverte que somente os servidores de Deus recebem a coroa da vida e os prazeres da luz. O terceiro é anagógico - a coroa, feita de ouro e prata, e ferro e bronze, lembra a Jerusalém celeste à imagem do que é feita.[151] Portanto, o alegorismo também seria um hábito, ou uma prática, largamente difundido e que exerceria uma função fundamental na formação dos indivíduos de um contexto caracterizado pela intensa religiosidade e pela população largamente iletrada. Esse hábito propicia a difusão, instrução e o contato dos fiéis com o divino.

Panofsky também mostra o alegorismo em sua obra sobre o abade Suger, o patrono do estilo gótico. Seu poema gravado nas portas da nova igreja[152] é uma paráfrase do texto de Pseudo-Dionísio Aeropagita, então considerado autêntico converso de Paulo e, como patrono dessa igreja, era a melhor referência para garantir a ortodoxia do avanço estético perpetrado pelo abade – e criticado por Bernard.

Panofsky é sem dúvida tributário do alegorismo medieval em sua estruturação tripartite da análise iconológica – que nos remete à tripla hierarquia do *sensus allegoricus*.

[151] CHASTEL, André (Ed.). *Pour um temps – Erwin Panofsky*. Centre George Pompidou. Paris: Pandora Editions, 1983, p.78-80.

[152] GOMBRICH, Ernst. Aims and Limits of Iconology. In: *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996, p.80.

Sua significação natural corresponde à literal ou histórica, a significação convencional à tropológica, e o conteúdo, à anagógica. Seu estudo do humanismo substitui o teocentrismo como doutrina unificadora do alegorismo, laicizando e compreendendo suas categorias. Segundo Errouye, o caminho semiológico de Panofsky é o análogo humanista do "*Itineranum Mentis in Deum*" de Boaventura, buscando na arte seu conteúdo último.[153]

Tal humanismo – a grosso modo renascentista – supera a legitimação teológica dos três sentidos do alegorismo. O Renascimento, absorvido pelas conquistas estética da perspectiva e social das artes liberais, idealiza o homem sob meios categóricos demarcados pelo uso da representação teocêntrica. Ele forma uma hierarquia moral dos gêneros que coloca no pináculo a pintura histórica, a pintura religiosa e a pintura mitológica.

A descoberta do que Panfosky chama de "simbolismo disfarçado" (*disguised symbolism*) na pintura flamenga – em *Pintura Flamenga Primitiva – Early Netherlandish Painting* – seria um testemunho da permanência do alegorismo na pintura sacra. Nessa obra, ele expõe o alegorismo presente em pinturas – como no caso do retábulo de *Mérode*, do *Maître de Flemalle*, Robert Campin [Figura VII] –, enraizado na crença de que os objetos físicos são – citando Tomás de Aquino na *Summa Theologica* – metáforas materiais de coisas espirituais (*spiritualia sub metaphoris corporalium*). Apenas muito posteriormente essa crença seria abandonada e refutada. De acordo com a análise de Panofsky do retábulo de Mérode, Deus não está presente pessoalmente na obra, mas é sensível em todos os objetos. No terceiro painel do tríptico, São José construiu duas ratoeiras: uma em sua mesa de trabalho e outra em uma prateleira à janela, à vista dos comprados. Segundo Meyer Schapiro, elas seriam uma alusão bastante conhecida à doutrina agostiniana da *muscipula diaboli*, segundo a qual o casamento da Virgem e a Encarnação de Cristo foram criados pela Divina Providência para enganar o diabo, como ratos são enganados por uma isca. Santo Agostinho se refere à ratoeira três vezes em sua doutrina: "A cruz do Senhor foi a ratoeira do Diabo; a isca pela qual ele foi pego foi a morte do Senhor". Além das ratoeiras do painel à direita, o painel central possui múltiplas interpretações, algumas mais ou menos questionáveis. Os dois livros ao lado de Maria representariam o novo e o velho testamento, os lírios a virgindade de Maria, a mesa com 16 lados representariam os principais profetas hebreus. Como o retábulo de Mérode, outros trípticos esconderiam tal "simbolismo disfarçado". A "Anunciação" de Jan van Eyck, que se impressionara com a obra de Campin, também tem conteúdo simbólico (ou iconológico) bastante complexo e relacionado à Missa e ao sacramento eucarístico.

---

[153] GOMBRICH, 1996, p.80-81.

Figura VII – Robert Campin, "Retábulo de Mérode". A anunciação, os patronos (Inghelbrechts de Malines e esposa) e São José na oficina. Coleção Princesse de Mérode.

(Fonte: PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting, its origins and character*. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Icon Editions, Harper & Row Publishers, 1971, fig..204.

Panofsky também revela a presença do alegorismo no que ele chamou de "metafísica das luzes", tanto na obra escrita de Suger quanto em seus projetos para a igreja de Saint Denis. A "metafísica das luzes" se baseia no uso alegórico das luzes como metáfora para a relação do fiel com Deus. Tal metáfora é revelada tanto nas referências à luz e ao brilho nas poesias de Suger e nos textos escolásticos quanto nos objetos de decoração dourados e prateados e nos longos vitrais, nos quais o arco gótico permitiu que a luz penetrasse a igreja. No portal central do lado oeste, o poema de Suger revela a teoria dessa iluminação "anagógica", justificando a inovação e o luxo da arquitetura e da decoração da igreja, apesar das críticas de Bernard, na igreja que era o centro religioso da monarquia francesa:

> Whoever thou art, if thou seekest to extol the glory of these doors,
>
> Marvel not at the gold and the expense but at the craftsmanship of the work.
> Bright is the noble work; but, being nobly bright, the work
>
> Should brighten the minds so that they may travel, through the true lights,
> To the True Lights where Christ is the true door.
>
> In what manner it be inherent in this world the golden door defines:
> The dull mind rises to truth through that which is material
>
> And, in seeing this light, is resurrected from its former submersion[154]

Suger também retoma em sua "metafísica" o conceito de "luz" do neoplatônismo paleocristão, assim como João Escoto:

> Once the new rear part is joined to the part in front,
> The church shines with its middle part brightened.
> For bright is that which is brightly coupled with the bright,
> And bright is the noble edifice which is pervaded by the new light[155]

---

[154] Seja quem fores, se tu procuras louvar a glória dessas portas,

Não se maravilhe com o ouro e a riqueza mas com a feitura da obra.
Brilhante é a nobre obra, mas, sendo nobremente brilhante, a obra

Deve iluminar as mentes para que elas possam viajar, através das verdadeiras luzes,
Às Verdadeiras Luzes onde Cristo é a verdadeira porta

De que maneira é inerente nesse mundo a porta dourada define:
A mente tola se levanta à verdade através da que é material

E, ao ver essa luz, é ressuscitada da anterior submersão
PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.23.

[155] Assim que a nova parte traseira se junta à parte frontal
A igreja brilha com sua parte central iluminada
Pois brilho é aquilo que é brilhantemente unido ao brilho,

Segundo o poema que Suger grava em sua abadia, ao fim o universo inteiro "brilhava o fulgor de deleitáveis alegorias".[156]

Assim, segundo Errouye, a iconologia é uma apropriação e uma adaptação do alegorismo à pintura que se dessacraliza e diversifica em gêneros autônomos. Contudo se os conteúdos das categorias de sentido da teoria mudam radicalmente, sua estrutura e terminologia não sofrem, por analogia com os casos da evolução estudados em *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental* ou *Ensaios de Iconologia*, o que ele chama de uma "pseudo-morfose". Assim se explica o antigo léxico "intrínseco", vestígio testemunha do cosmo cultural de onde é resultado a Iconologia.[157] Portanto, curiosamente, tanto a formulação do método iconológico quanto do conceito de *habitus* tem gênese comum no alegorismo medieval e na dialética e lógica aristotélica da Escolástica, surgidos a partir do hábito medieval de se buscar e tecer na realidade sentidos trinos.

E brilhante é o nobre edifício que é imerso pela nova luz.
PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.22.

156 "*brillait de l'éclat de délectable allégories*" – GOMBRICH, 1996, p.81-82.
157 GOMBRICH, 1996, p.82.

7. O CONCEITO DE *HABITUS*

A partir da compreensão mais ampla do desenvolvimento teórico de Panofsky através de suas críticas e aportes historiográficos, faremos uma análise mais específica de sua relação com o conceito de *habitus*. Partiremos da gênese do conceito na antiguidade e seu desenvolvimento no medievo através da escolástica, até o século XX, com os autores que retomam o conceito a partir de *Arquitetura gótica e escolástica*. Portanto, após abrangermos a superação de Panofsky da análise formal de Wölfflin, a crítica à leitura psicologista feita pela "Escola de Viena" do conceito de *Kunstwollen*, a proposta de uma história da arte e da filosofia que Panofsky adota a partir de Cassirer, e a formulação da Iconologia sobre bases escolásticas, faremos uma análise das críticas e comentários acerca do conceito de *Habitus*. Curiosamente, os principais comentadores do conceito o reapropriam das mais diversas formas: Gombrich retoma o conceito em uma "releitura" da história da ornamentação de Riegl, Eco o utiliza para se referir aos hábitos dos telespectadores, que geram certas expectativa e demandas com relação à narrativa e à verossimilhança, e o *habitus* e as práticas culturais em Bourdieu e Chartier.

Em sua gênese filosófica, o conceito de *habitus* surge a partir da tradução latina do conceito de *hexis*. A *hexis* (do grego, *Hexo*, "ter" ou "estar disposto") refere-se a uma (boa ou má) condição, disposição ou estado. É um estado do caráter ou da mente que nos dispõe para agir ou pensar de certa forma voluntariamente. Aristóteles desenvolve o conceito em *Ética à Nicômaco*, que diferencia a *hexis* das paixões e das faculdades da alma, aproximando-a das virtudes (ou vícios), tanto morais quanto intelectuais. Assim, tanto as disposições humanas apropriadas quanto as inapropriadas seriam *hexeis*, mas essas últimas viriam de um estado "defeituoso" do caráter. A definição desses estados como *hexis* representa a rejeição de Aristóteles à tese de Platão de que a virtude é uma forma de conhecimento e o vício a sua falta.

A posterior tradução latina da *hexis* como *habitus* incutiria ao conceito a possível interpretação de que se trata de um comportamento involuntário ou repetitivo. Apesar de ser relativamente precisa, tal tradução permite uma interpretação até mesmo oposta à original.[158]

---

[158] BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2007, p.61.

A *hexis*, em sua acepção primeira, poderia até mesmo combater algo consideravelmente involuntário, como um hábito, posto que é uma disposição voluntária. Um exemplo da Antiguidade é a coragem (como disposição voluntária) que vence o medo – involuntário – em uma batalha. Seguindo a tradução que o precedera, Tomás de Aquino em seu *Comentário ao Livro V da 'Ética a Nicômaco'*, traduz o conceito grego de *hexis* para o conceito de *habitus*, em latim.

Contemporaneamente, o conceito de *habitus* reaparece já no contexto de Panofsky na obra de Max Weber e Edmund Husserl. De forma mais desenvolvida e influente, reaparece em *Técnicas Corporais* (*Techniques du Corps* de 1934) de Marcel Mauss sendo, posteriormente, desenvolvida por Norbert Elias durante a década de 1930 e, décadas depois, por Pierre Bourdieu. Mauss define o conceito de *habitus* como parte daqueles aspectos da cultura que estão incorporados nas práticas corporais ou cotidianas dos indivíduos, grupos, sociedades ou nações. Isso inclui a totalidade de hábitos, habilidades corporais, estilos, gostos, e outros conhecimentos não-discursivos apreendidos que "agem sem serem ditos" em um grupo específico, atuando, assim, em um nível abaixo da ideologia racional.

Se delineando a partir do posfácio à edição francesa de *Arquitetura Gótica e Escolástica* – de 1967 –, o *habitus* é reapropriado por Pierre Bourdieu para suas próprias obras ao tratar da capacidade de agentes sociais incorporarem uma determinada estrutura a ser apreendida por meio de disposições para sentir, pensar e agir. Bourdieu se reapropria do conceito por várias razões. Primeiramente, porque é um conceito "nativo", segundo Bourdieu: Panofsky explica o fenômeno gótico através de um conceito escolástico. Apesar de Bourdieu conferir ao conceito um caráter sociológico muito mais abrangente, aplicando-o em diferentes contextos, tal noção permitiu a ele romper com o paradigma estruturalista sem cair na "velha filosofia do sujeito ou da consciência" – apontada também por Chartier como um trunfo do conceito de Panofsky. Bourdieu reage ao estruturalismo e à redução do agente histórico ao papel de "suporte" da estrutura, implícita na noção levi-straussiana de inconsciente. Ele "desejava pôr em evidência as capacidades 'criadoras', ativas, inventivas, do *habitus* e do agente (que a palavra hábito não diz), embora chamando a atenção para a idéia de que este poder gerador não é o de um espírito universal, de uma natureza ou de uma razão humana". Reconhecendo a oposição do conceito de Panofsky à fundamentação histórica através do "espírito", Bourdieu se apropria do conceito "arrancando Panofsky à filosofia neokantiana das "formas simbólicas" em que ele ficara preso". Para a interpretação de Bourdieu, o *habitus* se torna um conhecimento adquirido – indica a disposição incorporada, quase postural , assim

como o papel de um agente em ação.[159]

Bourdieu também se valeria do conceito de *habitus* e de *campo* para a crítica ao formalismo, tanto na literatura quanto na arte. Como a crítica de Panofsky, ele aponta como a história positivista e formalista, "fundadas" na razão, apresentam bases irracionais. Bourdieu também se opõe à autonomia absoluta do campo artístico por parte do formalismo, propondo uma autonomia relativa do campo e de seus agentes, criticando a busca por princípios e normas estritamente internos à essa "história da arte autônoma":

> Há uma história da razão que não tem a razão como princípio; uma história do verdadeiro, do belo, do bem, que não tem apenas como motor a procura da verdade, da beleza, da virtude. A autonomia relativa do campo artístico como espaço de relações objetivas em referência aos quais se acha objetivamente definida a relação entre cada agente e a sua própria obra, passada ou presente, é o que confere à história da arte a sua autonomia relativa e, portanto, sua lógica original. Para explicar o fato de a arte parecer encontrar nela própria o princípio e a norma da sua transformação – como se a história estivesse no interior do sistema e como se o devir das formas de representação ou de expressão nada mais fizesse além de exprimir a lógica interna do sistema – não há necessidade de hipostasiar, como freqüentemente se faz, as leis desta evolução: se existe uma história propriamente artística, é além do mais, porque os artistas e os seus produtos se acham objetivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la.[160]

Segundo Botalla, a reapropriação de Bourdieu do legado de Panofsky é inusitada por duas razões: primeiro, por ele visitar uma linha conceitual externa ao seu campo nacional, mas que atende às demandas de sua temática, e segundo por se tratar de uma referência relativamente atípica a outra disciplina – tais como os estudos históricos e artísticos, isolados dos diálogos entre outros domínios do saber, mas caracterizados pela produção de teorias a respeito do "mundo das significações" e da dimensão simbólica.

A ressignificação do conceito de *habitus* por Bourdieu visa também pôr fim à antinomia indivíduo/sociedade dentro da sociologia estruturalista. Mais ainda, segundo Botalla, Bourdieu o reapropria devido ao seu caráter oposto ao conceito coetâneo de "mentalidade" (*mentalité*) dos *Annales*. Sendo extremamente crítico à esse conceito, Botalla, apoiando-se em Bourdieu, aponta que as "mentalidades" surgem no contexto pós-braudeliano, no qual conceitos como *utillage mental*, *imaginaire*, *anthropologie historique* e a *mentalité* – os "bastiões" dos *Annales* - visavam modelar a sociedade, proporcionando uma imagem

---

[159] BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2007, p.61

[160] BOURDIEU, 2007, p.71-72

redutiva do contexto. Bourideu também criticaria as “mentalidades” por sua indiferenciação interclassicista e generalista, colocando os mais díspares indivíduos de um mesmo período sob o mesmo conceito. Em última análise, segundo expressão do próprio Bourdieu, tal conceito “daria por explicação aquilo mesmo que deveria explicar”.[161] Devemos ter em mente que essas críticas bastante duras foram, em certa medida, necessárias para superação do conceito de “mentalidades” dos *Annales*, contudo o papel, a função e a atualidade desse conceito, assim como a crítica a ele, devem ser historicizadas e reavaliadas contemporaneamente.

Curiosamente, o psicologismo, um dos principais alvos de críticas do conceito de “mentalidade”, já fora criticado por Panofsky – em seu ensaio a respeito da *Kunstwollen* e dos “discípulos” de Riegl. Tal crítica semelhante à que afetara a primeira etapa da história das mentalidades seria um precedente teórico fundamental à formulação dos “hábitos” – tanto para Bourdieu quanto para Panofsky. Nessa crítica também se incluiria todo tipo de conceito que, mais uma vez, “daria por explicação aquilo mesmo que deveria explicar”: por exemplo, o tão problemático conceito de “espírito” (*Geist*), onipresente e auto-suficiente, e a *Weltanschauungphilosophie*.

Em *Arquitetura Gótica e Escolástica*, Panofsky afirma que a ordem e a organização dos textos escolásticos são a base de um “hábito” de escrita, presente nos textos acadêmicos mesmo nos dias atuais – em sua divisão em partes e subpartes, por exemplo. Assim, tanto a escrita de Panofsky quanto a elaboração de sua tese e do conceito de “hábitos” são claramente influenciados pelo esquema da *concordantia* e da *manifestatio* escolástica – melhor explicadas posteriormente.

Heckscher aponta outro importante fator que talvez tenha contribuído para o delineamento do conceito de *habitus*. Ele atribui o conceito ao que chamou de "maneira escolástica de pensar" de Panofsky. Essa "maneira escolástica" é mais clara em Panofsky – e possivelmente mais freqüente em seu período em Hamburgo[162] – em seu procedimento de apresentar uma tese, sua antítese, e conciliá-las de forma simétrica e dialética – dialética escolástica, não hegeliana. Outra curiosidade é que Aquino e Suger são citações recorrentes em mais de uma obra de Panofsky, o que demonstra que a presença das idéias de ambos e a importância de seus contextos permeavam a mente e o trabalho de Panofsky de forma ampla e

[161] “*donner ainsi pour explication cela même qu’il faut expliquer*” – BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 1974.

[162] HECKSCHER. William S. Erwin Panofsky: un curriculum vitae. In PANOFSKY, Erwin. *Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995, p.216-19.

constante.

Estabelecendo afirmações no mais das vezes tripartites, a principal tese de *Arquitetura Gótica e Escolástica* é também construída sobre três bases. A primeira base é a observação do fenômeno geográfico e cronológico: na região em torno de Paris no segundo quartel do século XII, constata-se o surgimento tanto da Escolástica quanto da arquitetura gótica. A segunda é a definição dos princípios do Alto-Gótico em semelhança à *manifestatio* escolástica e a um sistema ordenado de exposição. E finalmente, a visão do desenvolvimento do gótico, por volta de 1250, que segue um padrão da *concordantia* escolástica, ou a aceitação e reconciliação final de possibilidades contraditórias.

Os "hábitos mentais" que remetem às analogias entre a arquitetura gótica e a escolástica são, portanto, a *manifestatio* e a *concordantia*. Panofsky agrupa os princípios da arquitetura do Alto-Gótico sob outras três demandas principais da *manifestatio,* ou clarificação escolástica. A primeira é a demanda por totalidade – ou pela enumeração suficiente – que "tendia a aproximar, pela síntese assim como pela eliminação, uma solução perfeita e final". A segunda é a organização segundo um sistema homólogo de subdivisão em partes de partes – ou articulação suficiente. A terceira é a coerência dedutiva (e distinção) entre as partes – ou interrelação suficiente.

Como já vimos (ao tratar da dialética escolástica em Panofsky), a *concordantia* é determinada pela tentativa de reconciliar possibilidades contraditórias. Na escolástica, esse princípio é exemplificado pelo esquema *videtur quod – sed contra – respondeo dicendum* de Tomás de Aquino e outros. Na arquitetura, não se aceita simplesmente uma autoridade e se rejeita outra. Autoridades devem ser conciliadas, como as palavras de Agostinho tiveram de ser conciliadas com as de Ambrósio.

No início da *Suma Teológica*, Tomás de Aquino apresenta as partes que a compõem. Ele expõe sua divisão entre partes, tratados, questões, que são precedidos por um sumário, assim como cada artigo tem por título uma questão, que começa por *utrum*. Nos artigos ele começa com a exposição das objeções. A primeira é anunciada por *videtur quod non*, e cada uma que a segue é anunciada por *praeterea*. Em seguida, depois da expressão "padronizada" *sed contra*, é apresentado um argumento contrário, geralmente único, que nos revela a resposta à pergunta. A resposta é, então, introduzida por outra frase "padronizada", *respondeo dicendum*, explicada e justificada pelo *corpus articuli* colocado no centro do dispositivo. Finalmente, as réplicas a cada uma das objeções apresentadas no início são apresentadas e numeradas *ad primum*, *ad secundum*, etc. Segundo Bourdieu, depois de copiar

milhares de vezes este esquema, um escrevente, “por mais distraído e estúpido que se possa imaginar, acaba contraindo o hábito de assim conduzir seu pensamento”. Portanto, além do desenvolvimento “plenamente consciente” que Panofsky descreve, tanto ele (ao tratar da “tendência” do século XX ao “evolucionismo”) quanto Bourdieu ou Chartier, prevêem certo grau de inconsciência na relação entre agentes e objetos históricos na história da arte.[163]

Panofsky ilustra esse padrão dialético na arquitetura ao se referir a, novamente, três característicos problemas góticos (ou, para levar a cabo sua analogia, a *quaestiones*): a janela rosácea na fachada ocidental, a organização da parede do clerestório e a conformação das colunas da nave. São problemas góticos que ilustram o padrão dialético da escolástica pois os conflitos e soluções arquitetônicas desses elementos tipicamente góticos no projeto das catedrais passam por um processo onde esses elementos são negados, conciliados ou sintetizados no processo concepção dessas construções.

Panofsky exemplifica tal dialética escolástica na resolução das *quaestiones* nas igrejas de Sens (o *videtur quod*), Laon (o *sed contra*) e Lessay (o *respondeo dicendum* ou *solução definitiva*):

> À primeira vista poder-se-ia considerar natural que houvesse um desenvolvimento retilíneo a começar por Saint-Germer e Saint-Lucien-de-Beauvais, que já antecipam quase todas essas características no início do século XII. Em vez disso, assistimos a uma luta dramática entre duas soluções antagônicas, que aparentemente se distanciam ambas das soluções definitivas. A Saint-Denis de Suger e a catedral de Sens [Figura VIII] são construções longitudinais rigorosas com apenas duas torres no lado frontal e um transepto atrofiado ou completamente ausente. Essa planta baixa foi adotada na Notre-Dame de Paris e em Nantes e mantida na catedral de Bourges, pertencente ao apogeu gótico. Como que protestando contra essa forma construtiva, os construtores de Laon [Figura IX e Figura XI] – que possivelmente também ficaram fascinados pela localização única de sua igreja, no topo de uma colina – que possivelmente também ficaram fascinados pela localização única de sua igreja, no topo de uma colina – retornaram à forma alemã de um grupo construtivo dividido em muitas partes, com um transepto protuberante de três naves e muitas torres (cujo modelo é a catedral de Tournai). É apenas depois da construção de mais duas catedrais que ocorre novamente um afastamento das torres adicionais sobre o transepto e sobre o quadrilátero central. Em Chartres planejava-se nada menos do que nove torres, e Reims devia receber sete, como Laon. Foi somente em Amiens que se retornou à disposição inicial, de apenas duas torres frontais.
>
> De maneira comparável, faziam parte da solução “definitiva” da planta baixa para a nave central uma sequência de abóbodas de mesmo tipo, retangulares, quadripartidas, e pilares estruturados uniformemente. O alçado das paredes da nave central devia ser dividido em três andares, a saber, arcadas, trifórios e clerestório. Também aqui a solução poderia ter sido encontrada com facilidade se tivesse dado sequência lógica a modelos do início do século XII, como Saint-Etienne-de-Beauvais ou Lessay, na Normandia [Figura X]. Em vez disso, optou-se pela abóboda hexapartida sobre pilares cilíndricos [Figura XI], ou mesmo se retornou ao sistema antiquado de pilares alternados. O alçado das paredes de sua nave central apresenta galerias, que passam a ser combinadas, em todas as construções de igrejas

[163] BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora perspectiva. 1974, p.352.

importantes depois de Noyon, com um trifório (ou, como no caso de Paris, com elemento construtivo equivalente), do que resultou um alçado de quatro andares [Figura XI].

A *posteriori* é fácil reconhecer que aquilo que parece um desvio arbitrário no caminho reto é na verdade um pressuposto indispensável para a solução "definitiva."(grifo do autor)[164]

Portanto, esses "hábitos" e preceitos escolásticos se expressam de forma homóloga no Alto-Gótico, demonstrados através de outra série de elementos arquitetônicos: no uso consistente e exclusivo das abóbadas em cruzaria (de ogiva ou nervuradas); no desaparecimento das formas arredondadas, após a catedral de Amiens (referindo-se aos semicírculos poligonais); na planta com três corredores tanto na nave quanto nos transeptos, e na correspondência de cada unidade do corredor lateral com uma unidade da nave principal.

Bourdieu, citando Panofsky, expande sua tese, e exemplifica como os hábitos escolásticos não se manifestavam apenas da filosofia para a arquitetura, mas também entre a filosofia, a escrita escolástica, o arranjo gráfico dos textos e a arquitetura:

O *modus operandi* que, segundo Erwin Panofsky, aparece na catedral gótica, exprime-se também na composição gráfica dos manuscrito: 'Basta ter aberto, um dia, uma *Suma* qualquer, para constatar que o autor sempre se preocupou em conduzir os leitores de proposição em proposição, para que estes tenham sempre em mente a progressão do raciocínio' [...]Todavia, se um leitor desavisado comparar o manuscrito dos séculos IX, X ou XI [Figura XIII, à esquerda], [...], com um bom manuscrito da Suma Teológica [Figura XIII, à direita], terá a impressão de que o primeiro é mais claro, menos rebarbativo que o segundo, mas se examinar com mais cuidado, perceberá que o segundo permite acompanhar muito melhor o pensamento do autor. Nos manuscritos dos séculos IX, X e XI, [Figura XIII] [...] A página tem a elegância fria, o belo cenário das grandes arcadas cegas do campanário da Abadia-dos-homens, Caen, ou dos "frisos lombardos" de Marmoutier; ela é, por assim dizer, este "espaço impenetrável" que o edifício romântico representa; não manifesta em nada a ordem do discurso. O manuscrito gótico escolástico não é menos denso que o manuscrito dos séculos IX, X ou XI; pelo contrário, os copistas têm, mais que nunca, horror ao espaço em branco: se a linha acaba com uma palavra curta demais para preencher a justificativa, eles ocupam o espaço livre com uma ou várias letras anuladas, isto é, expontuadas; se por acaso devido às próprias condições de trabalho, um caderno acaba com várias linhas em branco, eles recopiam as últimas linhas enquadrando-as com *va... cat* que as anula; as entrelinhas foram reduzidas; a escrita é mais apertada [Figura XII]. Mas, como os filósofos, os copistas conseguiram conciliar as duas exigências contraditórias que lhes impunham, *pro* e *contra*: o gosto pelo compacto e a necessidade de proceder por "partes de partes" hierarquicamente agrupadas. Tomemos o manuscrito (Paris, Bibl. Nat., lat. 15783) da *Suma Teológica* [Figura XIII]: cada questão começa por uma letra ornada, em parte azul, em parte vermelha, sobre uma filigrana vermelha bastante complexa: cada artigo, por um A – de Ad primum, Ad secundum etc., alternativamente azul e vermelho,menor, e de uma filigrana mais simples que a letra da "questão". Para marcar nitidamente cada divisão do artigo, os livreiros inventaram o grande "pé-de-mosca", alternativamente vermelho e azul. No texto, as "questões" não são enumeradas, mas levam o número na parte superior da página, no título corrente e, naturalmente, no índice. Num relance, qualquer que seja a página em que abre o livro, um leitor acostumado sabe onde está.[165]

---

[164] PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.44.
[165] BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 1974, p.352-3.
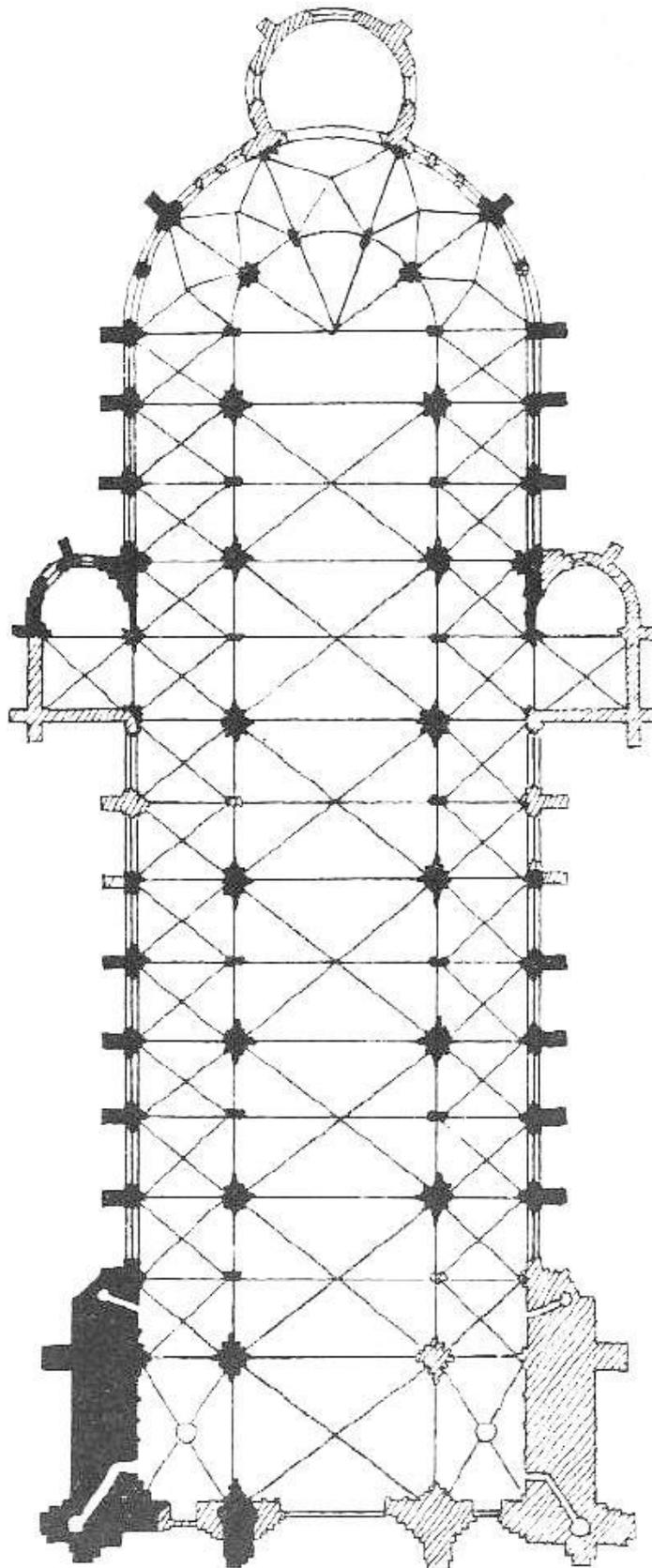
Figura VIII – Plano da Catedral de Sens. Construída entre 1140 e 1168 aproximadamente. (Fonte: PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, fig. 12)
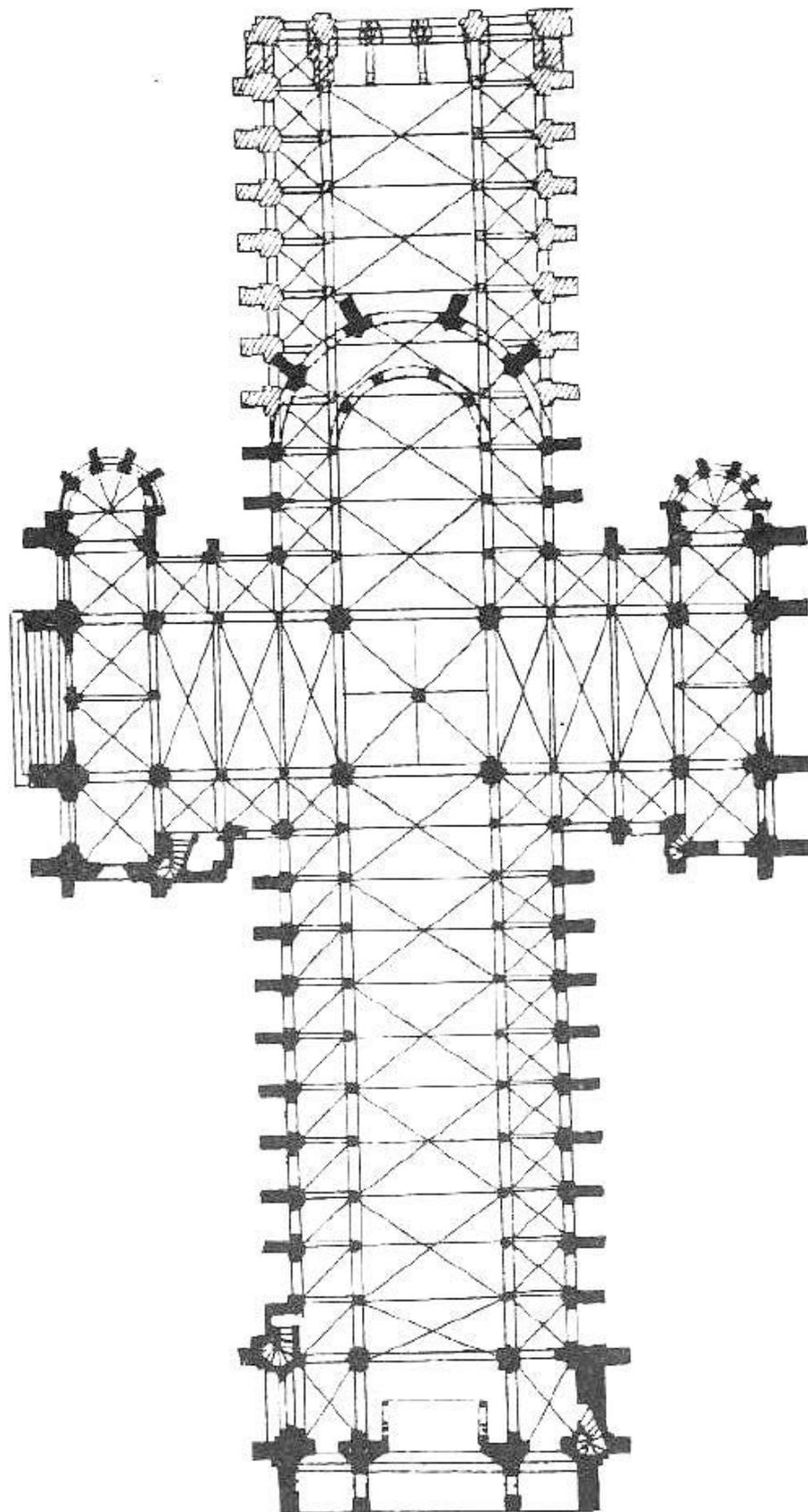
Figura IX – Plano da Catedral de Laon. Sua construção se iniciou em 1160
(Fonte: PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, fig. 13.)
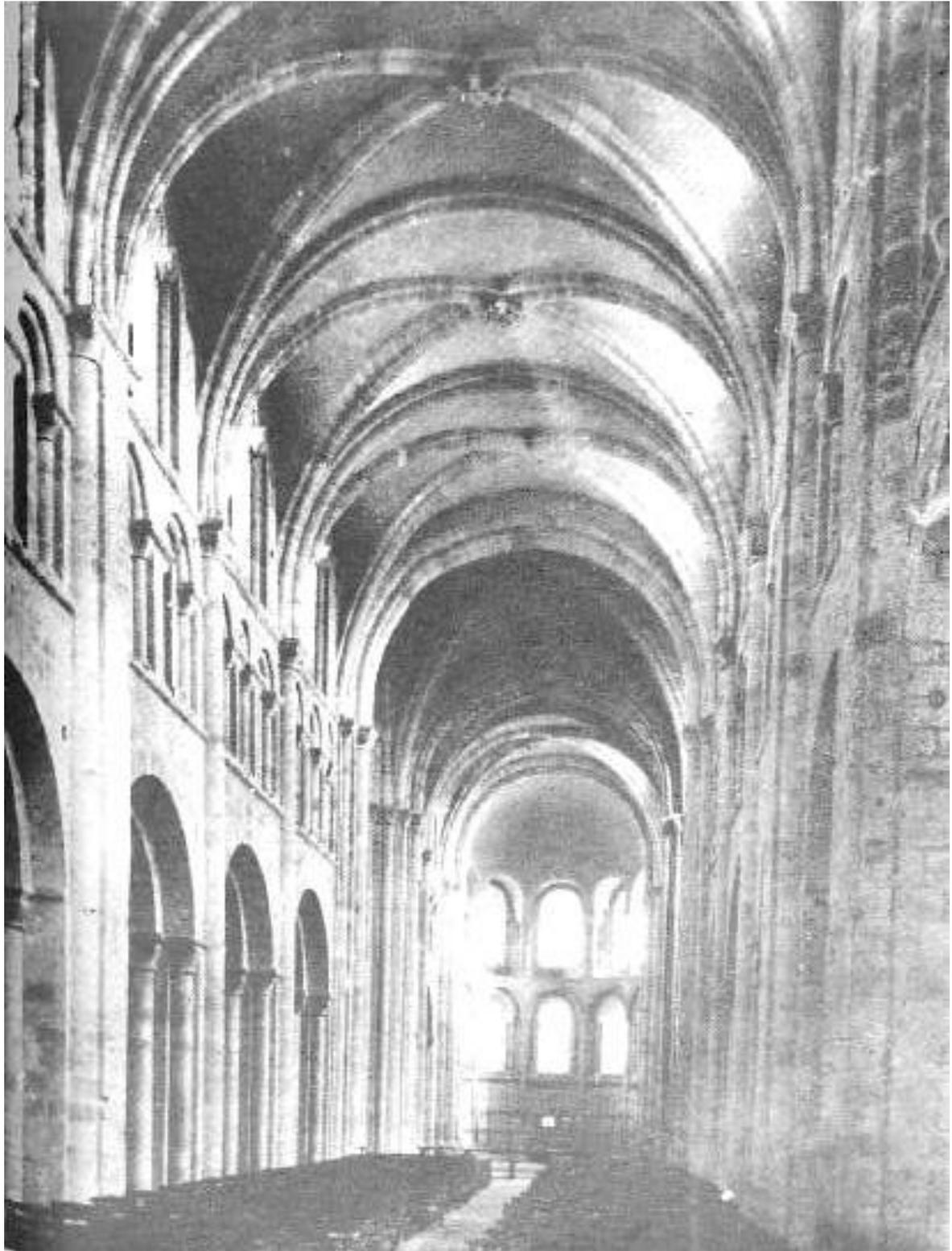
Figura X – Igreja Abacial de Lessay (Normandia).
Interior do final do século XI
(Fonte: PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, fig.23.)

Figura XI – Laon, catedral, nave central, iniciada após 1205,
segundo planta baixa de c. 1160
(Fonte: PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*.
São Paulo: Martins Fontes, 2001, fig.24)
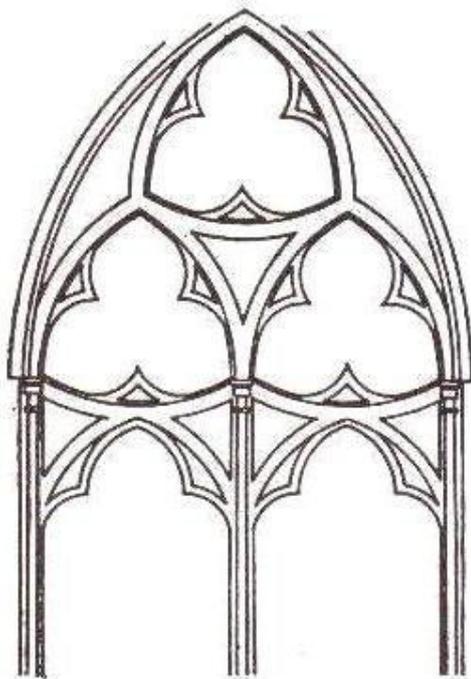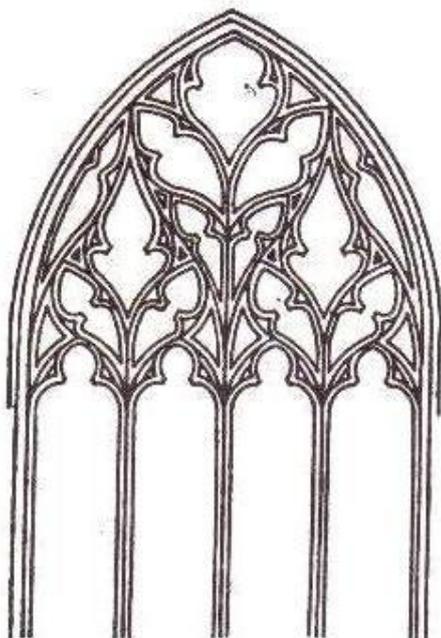
Figura XII – Acima, janela de estilo gótico radiante.
Abaixo, janela de estilo gótico flamejante e manuscrito em letras bastardas, cerca de 1432.
(Fonte: BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora perspectiva. 1974, p.350.)

Figura XIII – À esquerda, manuscrito do século XI.
À direita, manuscrito universitário parisiense do século XIII
(Fonte: BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora perspectiva. 1974, p.351)

Assim, Panofsky retira o conceito de seu contexto e de sua obra original, ressignificando-o amplamente – na medida em que Aquino o usa apenas para tratar a ética cristã e a exegese bíblica. Segundo Heckscher, Panofsky defendia apaixonadamentamente sua tese em *Arquitetura Gótica e Escolástica*.[166] Através do "desenvolvimento surpreendentemente síncrono" entre o gótico e a escolástica, cujo elo é o *habitus*, Panofsky define tal conceito proveniente da obra coetânea *Summa Theologiae: principium importans ordinem ad actum*, de Tomás de Aquino, como "princípio que rege a ação". Ao aproximar-se da questão do surgimento e apogeu da escolástica e do gótico, Panofsky estabelece entre ambos uma relação de causa e efeito – criticando e afastando-se do paralelismo temporal, que era até então a tese dominante, como por exemplo, em Wölfflin.

A partir da conclusão de que a escolástica representava uma hegemonia na "formação intelectual", surge na obra a conclusão de que ela haveria criado um "hábito mental", de presença abrangente no ensino e nas letras, e que também se estenderia à arquitetura, tornando-se interna a ela:

> Na fase do 'apogeu' desse desenvolvimento surpreendentemente síncrono, (...), pode-se detectar, a meu ver, uma relação mais concreta entre a arquitetura gótica e a escolástica do que simples desenvolvimento paralelo, e, no entanto, mais geral que aquelas (importantíssimas) influências individuais que naturalmente terão sido exercidas por conselheiros instruídos sobre pintores, escultores e arquitetos. [167]

Esses hábitos mentais se fariam presentes em qualquer cultura. Todos nós operaríamos hábitos mentais através, por exemplo, de conceitos dos quais nos instrumentalizamos, mas não temos conhecimento exato a seu respeito ou sobre o que os embasa. A própria idéia de evolução aparece, para Panofsky, como um hábito mental que ainda opera e deve ser revisitado.

Ironicamente, em *Mitologia Clássica na Arte Medieval* ("*Classical Mythology in Medieval Art*", de 1933) Panofsky, juntamente a Fritz Saxl (autor associado à Biblioteca Warburg), foi criticado pelo vienense Ernst Gombrich por estabelecer conexões genéticas, ou seja, paralelismos, filiações ou dependências filologicamente reconstrutíveis, por simples analogias ou "paralelos histórico-espirituais" ("*geistgeschichtliche Parallen*").[168] Gombrich

---

[166]HECKSCHER. William S. Erwin Panofsky: un curriculum vitae. In PANOFSKY, Erwin. *Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995, p.217.

[167] PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 13-14.

[168] GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 48-50.

ainda questiona especificamente a tese acerca da descoberta da perspectiva linear[169] – em *A Perspectiva como Forma Simbólica* de 1927 – e o nascimento de uma nova dimensão histórica através da mudança de relação com a antiguidade, perpetrada pelo Renascimento. Anteriormente a essa discussão, Edgar Wind já se detivera, mesmo que brevemente, sobre a polêmica relação entre Aby Warburg, a história cultural de Burckhardt, o historicismo de Dilthey e a paralelos históricos-espirituais (*geistgeschichtliche Parallen*).[170] Ginzburg afirma que tal crítica à presença desses paralelismos não é totalmente infundada, porém pondera que o historiador estabelece conexões, relações e paralelismos que não são documentados de forma patente, mas são oriundos de contextos econômicos, sociais, políticos, culturais, mentais, etc., que funcionam como um termo comum dessas relações. Além disso, é preciso ter em mente que aspectos metodológicos da história da cultura e do enfoque formal na história da arte ainda eram presentes entre os associados ao KBW.

A questão levantada por Gombrich diz respeito a outras questões por ele tratadas, mas em momento distinto, e que não se referem diretamente à Panofsky. Sua crítica se relaciona à tendência de se "considerar os estilos do passado como uma mera expressão de época, raça ou situação de classe", [171] e que claramente não se dirigia especificamente, ou pelo menos exclusivamente, a Panofsky. Essa crítica se dirigia especificamente à *Stilgeschichte* (história do estilo), conceito análogo ao paradigma representado pela *Zeitgeschichte* (história do espírito) e pelo formalismo, assim como se referia às críticas tecidas à individualização extremada na história da arte (a ponto de considerar o estilo como um grande indivíduo).[172] Porém, tais críticas tecidas por Gombrich já tinham sido largamente superadas antes mesmo de *Arquitetura Gótica e Escolástica*, e o conceito de *habitus*, como pretendemos provar, representa muito bem tal superação dos problemas apontados nos paradigmas passados – como a *Geistesgeschichte*. O conceito de *habitus* é tão significativamente fundador que Gombrich – que fora crítico da obra de Panofsky e Saxl por suas analogias – passaria a adotá-lo de forma ressignificada no capítulo *A força do hábito* (*The force of habit*), da obra *O sentido da ordem* (*Sense of Order*). Nesta obra, o conceito de hábito (*habit*) vai além do proposto por Panofsky. Segundo Gombrich:

> A força do hábito deve ser dita como surgida do sentido de ordem. É resultado de

---

[169] HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984, p.132.

[170] GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.50

[171] GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.78.

[172] GINZBURG, 1989, p.78.

> nossa resistência à mudança e nossa busca por continuidade. Onde tudo está em fluxo e nada pode ser previsto, o hábito estabelece o quadro de referência contra o qual nós podemos estabelecer a variedade da experiência. Se os capítulos precedentes exploraram a relevância de nossa necessidade por ordem espacial em nosso ambiente, nós devemos nos voltar para as manifestações do sentido de ordem temporal, a forma que a força do hábito, a vontade de repetição, dominou a decoração através da história.[173]

Ao invés de privilegiar um contexto social de formação – como as *habit forming forces* de Panofsky e o monopólio cultural da escolástica no período gótico – Gombrich mantém uma abordagem psicológica da percepção, como nos "hábitos da percepção" ("*perceptual habits"*).

Usando o conceito emulado de Panofsky para fundamentar a tese do desenvolvimento da história da ornamentação de Riegl (em *Stilfrage*), Gombrich associa os hábitos ao mimetismo presente nas artes decorativas, que resiste à mudança e ao mesmo tempo poderia facilitar a adaptação ao novo. Para ele a resistência à mudança tecnológica pode ajustar a permanência do velho à chegada do novo, como no século XIX, por exemplo, quando o aço permitiu a produção de colunas resistentes e delgadas mas que ainda possuíam as formas de colunas gregas. Assim, o hábito se aproxima mais de uma "facilidade" (*ease*) do que de uma "consciência" (*awareness*) – ele pode nos fazer ignorar certos elementos, mas pode também projetar outros elementos habituais. Há no hábito uma inércia: os motivos permanecem mesmo perdendo sua função inicial.

O hábito se expressaria através do mimetismo e da metáfora. Para Gombrich o mimetismo é positivo, pois liberta a arte e a decoração da literalidade, descobre a ficção, e joga com as funções.[174] Ele teria fim com a revolução industrial que solapa a tradição manufatureira, atacando a mímese e defendendo a "honestidade" do fazer artístico. Já a metáfora seria uma forma de transferência (*transfer, carry-over*) e também uma forma de mimetismo, de adaptação entre antigo e o novo. Segundo Gombrich, mesmo Wöllflin via a êntasis da arquitetura grega como uma empatia, um hábito de projetar vida em formas inertes.

Essa força de continuidade viria também da manutenção da convenção e da tradição dos artesãos através da ritualização, que deve ser sempre passada corretamente para a

---

[173] "The force of habit may be said to spring from the sense of order. It results from our resistance to change and our search for continuity. Where everything is in flux and nothing could ever be predicted, habit establishes a frame of reference against which we can plot the variety of experience. If the preceeding chapters explored the relevance of our need for spatial order in our environment , we must now turn to the manifestations of the temporal sense of order, the way the force of habit, the urge for repetition, has dominated decoration throught history" – GOMBRICH, Ernst. *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996, p. 223.

[174] GOMBRICH, 1996, p.226-9.

próxima geração. A ritualização pode trazer tanto elementos práticos quanto irracionais ao processo, mas apenas nos tornamos realmente cônscios dos hábitos quando rompemos com eles.[175]

Para Gombrich, a força dos hábitos também é seletiva. Dentre os motivos nas artes, permaneceriam apenas aqueles "mais adaptados" (em outro momento, Gombrich se refere até mesmo a uma "ecologia das imagens").[176] Seu sucesso depende de suas vantagens em relação aos outros: alguns motivos seriam mais fáceis de serem lembrados e aplicados. Para Gombrich, "os motivos crescem e morrem como plantas". Alguns motivos não seriam apenas invenções, mas descobertas.[177]

Já em *Arte e Ilusão* (1960) Gombrich adota o conceito de *mental set*, ora traduzido como "enfoque mental", ora como "postura mental". Esse conceito nos remete ao hábito mental de Panofsky, mas há nele a concepção de arte como semiótica, "mensagem", "comunicação":

> Cada cultura e cada comunicação fundam-se no jogo recíproco de expectativa e observação, isto é, sobre os altos e baixos de satisfação e frustração, suposições corretas e movimentos errados que constituem a nossa vida cotidiana... A experiência da arte não se subtrai a essa regra geral. *Um estilo*, tanto quanto *uma cultura ou uma mentalidade difundida*, determina *um certo horizonte de expectativa, uma postura mental* (*mental set*) que registra todos os desvios e modificações com sensibilidade mais aguda".[178] (grifo do autor)

Reparemos que a referência a "uma mentalidade difundida" parece remeter a "postura mental" ao "hábito mental". Além do mais, o tratamento da arte como comunicação possui extensa bibliografia, e é retomado após Gombrich por Humberto Eco, que também remete à questão do hábito ao tratar a "*Liberdade dos eventos e determinismo do hábito*" em *Obra Aberta* (1962).

Abordando a arte a partir da semiótica, Eco utiliza a noção de "hábito" para tratar a relação entre enredo, narrativa e verossimilhança (na acepção tradicional da "Poética" de Aristóteles) na transmissão direta televisiva e no cinema, sob a perspectiva do conceito de "obra aberta" da narrativa contemporânea. Tal "hábito" joga com expectativas dos telespectadores – ou melhor, com expectativas dos espectadores, como o termo sugere – com relação ao enredo e as ações tanto na televisão quanto no cinema. Os expectadores teriam o

---

175 GOMBRICH, 1996, p.233-4.

176 GOMBRICH, Ernst H., *Los usos de las imágenes.* México: Fondo de Cultura Económica, 2003

177 GOMBRICH, Ernst. *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996, p.224-228, p.252-253.

178 GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p.46.

"hábito da verossimilhança", esperando encontrá-la em tudo que assistem, mas os diretores de cinema que inovam nessas estruturas formais através da "obra aberta" rompem com essas expectativas, talvez inserindo um "novo tipo de hábito". Esse "novo tipo de hábito", o "hábito de ver as coisas de modo inusitado", rompe com todas as expectativas e com o tradicional nexo da causalidade e da verossimilhança, e estabelece o não-nexo, ou o nexo excêntrico. Em analogia com a música, o nexo serial substitui o nexo tonal. Para levar à passagem do nexo tradicional ao não-nexo deve-se incutir um novo hábito formativo de educação da sensibilidade, através de novas técnicas narrativas. O hábito em Eco também se opõe ao formalismo de modo similar à crítica de Panofsky a Wölfflin:

> [...](pois todos estaremos de acordo em admitir que não existem leis das formas enquanto formas, mas leis das formas enquanto interpretáveis pelo homem, pelo que as leis de um forma sempre devem coincidir com os hábitos de nossa imaginação).

Esse "hábito" tem também o caráter involuntário, de uma "tendência adquirida", mecanizado, e funcional que percebemos em outros autores, como Gombrich. Não fica claro se houve alguma apropriação de Panofsky por parte de Eco, ou se se trata de uma apropriação do senso comum. De qualquer forma, a diversidade dos usos e apropriações da noção de "hábitos" demonstra um interesse historiográfico pelas práticas e pelos jogos de recepção e de expectativa na circulação cultural.[179] Com isso, podemos perceber que o conceito de "hábito mental" tem um papel bastante relevante na historiografia da arte posterior a Panofsky, por dar consistência material – desde a "causa" até a "conseqüência" – às relações que envolvem a produção do objeto de arte em oposição à interpretação espiritual que tratara dessa questão anteriormente, através de uma fundamentação metafísica.

Ao apontar elementos da formação intelectual escolástica que se expressam na arquitetura gótica através de seus construtores, o conceito de habitus se opõe à interpretação histórica até então pautada na manifestação do "espírito" (*Geist*), herdada da *Geistesgeschichte* ("história do espírito"), tal como compreendida pela metafísica hegeliana ou pelo historicismo de Dilthey.[180] O conceito de "espírito" seria, por décadas, criticado por abarcar um grande e complexo grupo de traços filosóficos, psicológicos e estéticos, no mais das vezes considerado "demasiado amplo", "pouco palpável" e rejeitado por seu caráter

---

[179] ECO, Humberto. *Obra Aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 196-8.

[180] DILTHEY, Wilhelm. *Crítica de la razón histórica*. Trad. Carlos Moya. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1986, p.56.

metafísico. A *História do espírito* seria acusada de não esclarecer o caminho para a realização de uma obra-de-arte, ou seja, não explicaria as "determinações e liberdades" envolvidas nessa produção. Apesar da contestação do uso desse conceito atravessar o final do século XIX, ele se estende durante o início do século XX justamente por haver dificuldade em se encontrar um conceito que o substitua efetivamente na história da arte.

Assim como a "história do espírito", Riegl também foi gravemente questionado por Panofsky (como já demonstrado em seu artigo *O conceito de Vontade Artística*). O conceito de *Kunstwollen* cunhado por Riegl (para Gombrich, "vontade de arte" ou "vontade de formar" em seu capítulo sobre "O problema do estilo") trata o artista, sua "nação" ou "raça", como simples atores que agiriam e deixariam de agir segundo a coordenação última do próprio conceito de *Kunstwollen*. Ou seja, o conceito estruturaria uma solução dentro da história da arte, porém, ele mesmo seria a própria solução, exterior, sem explicar efetivamente a atuação e colocação dos agentes históricos em seu contexto.[181]

A afirmação de Bourdieu de que *Arquitetura Gótica e Escolástica* é "um dos mais belos desafios que já se fez ao positivismo" é extremamente interessante e merecedora de maior esclarecimento. Panofsky pertence ao contexto da segunda geração de alemães críticos de formação histórica positivista.[182] Em tal formação, visava-se uma Ciência da Cultura mais englobante, ao moldes da História da Cultura de Burckhardt, e uma prática de compreensão de dados, e não mera sua acumulação. Panofsky também se aproximara da idéia basal para o conceito de *habitus* de que as produções artísticas "não são afirmações feitas pelos sujeitos, mas sim formulações da matéria, não são acontecimentos, são resultados".[183] Essa concepção que dá autonomia à obra-de-arte em relação aos outros fenômenos históricos primeiro isola a obra para depois reintegrá-la ao seu contexto original. Até mesmo em *A perspectiva como Forma Simbólica* é possível ver a metodologia de Panofsky trabalhar sob o ponto-de-vista de Wölfflin, mas principalmente sob Aloïs Riegl.[184] Apesar das sérias críticas que teceu a Riegl, em muitos de seus escritos Panofsky deve muito a ele. Panofsky fragmentou e reabilitou o conceito de *Kunstwollen* sob o *Stilwille* (vontade estilística), e reconheceu na *Weltanschauungphilosophie* (Filosofia da Visão-de-mundo) elementos da história nova da

---

[181] GOMBRICH, Ernst. Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. WMF Martins Fontes, São Paulo, 2007, p.16.

[182] WOODS, Christopher S. In: PANOFSKY. Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.9.

[183] PANOFSKY, Erwin; NORTHCOTT, Kenneth J.; SNYDER, Joel. The Concept of Artistic Volition. *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 1. The University of Chicago: Autumn, 1981, pp. 17-33. (http://www.jstor.org/stable/1343204)

[184] PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.18-20.

arte, reaproximando o idealismo ao materialismo. Percebemos nesse momento, por parte de Panofsky, uma leitura da obra Riegl mais próxima à filologia e à filosofia, e radicalmente distante da leitura da obra do próprio Riegl feita pela *Segunda Escola de Viena* (voltada à "análise estrutural" – *Strukturanalyse* – e à obra-de-arte autônoma). Assim, a superação da historiografia que formou Panofsky foi representada pelo seu distanciamento dos resquícios dos paradigmas formalistas. Parte então para a definição de uma metodologia própria: consolidar-se-ia um novo paradigma historiográfico.

Além da importância de Riegl, Panofsky utilizou dos meios intelectuais fundadores da idéia de "espírito do tempo" (*Zeitgeist*) – que também embasou a historiografia da arte do século XIX – de forma diversa. Mais do que se utilizar daquilo que tal idéia pretende explicar ela própria é o objeto de problematização – assim como faria Febvre na história intelectual, porém, provavelmente, de forma paralela a ele.[185] Portanto, há na história cultural um movimento de problematização dos elementos sustentadores da historiografia de até então e que questionará: a relação consciente dos produtores intelectuais e seus produtos, a procura do precursor através da atribuição exclusiva à capacidade e liberdade de invenção individual; e, finalmente, as consonâncias entre as produções artísticas de um determinado período, seja através dos "empréstimos" e "influências", através do "espírito do tempo". Roger Chartier aponta os 3 postulados que os novos conceitos da história cultural, incluindo o *habitus*, tentam superar:

> 1. O postulado de uma relação consciente e transparente entre as intenções dos produtores intelectuais e os seus produtos;
>
> 2. A atribuição da criação intelectual (ou estética) unicamente à capacidade de invenção individual, logo à sua liberdade – idéia em que se baseia a própria lógica, tão cara a certa história das idéias, da procura do precursor;
>
> 3. A explicação das concordâncias detectadas entre as várias produções intelectuais (ou artísticas) de um período, quer pelo jogo dos empréstimos e das influências (outras palavras-mestras da história intelectual), quer pelo remeter para um 'espírito do tempo', conjunto complexo de traços filosóficos, psicológicos e estético. Pensar de outra forma estas várias relações (entre a obra e o seu criador, entre a obra e o seu tempo, entre as diferentes obras da mesma época) exigia que se forjassem novos conceitos: para Panofsky, o de hábitos mentais (ou *habitus*) e o de força criadora de hábitos (habit-forming force); para Febvre, o de utensilagem mental. Em ambos os casos, devido a estas novas noções, ganhava-se uma distância relativamente aos processos habituais da história intelectual e, por isso, o seu próprio objecto encontrava-se deslocado.[186]

Podemos com isso perceber que esse conceito, marcado pela metodologia de

---

[185] CHARTIER, Roger. *A história cultura*: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.35-36.

[186] CHARTIER, Roger. *A história cultura*: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.35.

Panofsky, pode ser inserido em um contexto historiográfico mais amplo, como no caso da história intelectual, do estruturalismo e da história das mentalidades (tão próxima à história social). Nesse contexto, partiu-se em busca de novas formas e procedimentos heurísticos, assim como novos conceitos que, segundo Le Goff, aproximam o historiador do etnólogo.[187] Assim, pretende-se trazer aspectos menos questionados da esfera social, abarcando, então, valores e crenças, "utensilagens mentais" da obra de Febvre, "práticas e representações" da obra de Chartier e o *habitus* de Panofsky.[188]

O próprio enfoque de Chartier em "práticas culturais" vem, em parte, de sua crítica à "história das mentalidade" e do reconhecimento da obra de Panofsky, que vence problemas historiográficos passados através dos hábitos - que tem papel significativo na difusão cultural da escolástica. Até mesmo a noção de representação é mediada por Panofsky que se apropriou das "formas simbólicas" de Cassirer e que seria reivindicada pela antropologia simbólica americana, pois define a função simbólica - dita de simbolização ou de representação – como "função mediadora que informa as diferentes modalidades de apreensão do real, quer opere por meio dos signos linguísticos, das figuras mitológicas, e da religião, ou dos conceitos do conhecimento científico".[189] As representação social seria justamente as matrizes dos discursos e práticas diferenciadas e Chartier, citando Mauss, afirma que "mesmo as representações coletivas mais elevadas só têm um existência, isto é, só o são verdadeiramente a partir do momento em que comandam atos".[190] Curiosamente, Durkheim e Mauss, que também se valera do *habitus*, tratam das "representações coletivas" que atendem às demandas não atendida pelas "mentalidades" e que para Chartier seria fundamental para a compreensão de "práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas, que constroem o mundo como representação".[191] Assim, *Habitus* e práticas em Panofsky e Chartier apresentam várias proximidades em sua aplicação e nos problemas historiográfico que ambos autores pretendem superar.

Por sua eficiência em responder às questões históricas e sua ampla aplicabilidade (a tal ponto que, em Bourdieu, o medievalismo é por si próprio um hábito mental), o *habitus*

---

[187] VEYNE, Paul. A História conceitual em J. Le Goff e P. Nora. In: *História*: novos objetos, novos métodos, novas abordagens. Brasília: UnB, 1982, p.123.

[188] WEHLING, Arno. *Fundamentos e virtualidades da epistemologia da história*: algumas questões. http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/102.pdf

[189] CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.19.

[190] CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.18.

[191] CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.28.

torna-se também chave teórica de compreensão de outras matrizes metodológicas posteriores, mesmo fora da história da arte (como na sociologia de Pierre Bourdieu e de Nobert Elias).

Assim, através do conceito de *habitus* pode-se, juntamente com a metodologia precedente, tratar o momento no qual Panofsky estabelece uma metodologia complexa no tratamento da história da arte. Sob o conceito de *habitus*, Panofsky apresenta uma resposta a conceitos criticados pela historiografia por sua dimensão abstrata e pouco elucidativa, como a *Kunswollen*, o "espírito"(*Geist)*, e a "Visão-de-mundo" (*Weltanschauung)*. Deflagramos, assim, na obra de Panofsky, o distanciamento de conceitos pertencentes a paradigmas passados de forma a servir de base teórica aos autores que o sucedessem e a influenciar historiadores da arte contemporâneos.

8. CONCLUSÃO

Para termos a dimensão correta da importância do conceito de *habitus* na historiografia da arte, cabe, primeiramente, localizarmos sua função e utilização na obra onde ele é apresentado por Panofsky. Em "Arquitetura Gótica e Escolástica", Panofsky delinearia uma nova abordagem da história da arte, tanto se comparada às obras do autor, quanto à historiografia precedente. Produto de uma série de conferências em 1948 e finalmente publicada em 1951, assim que publicada, essa obra recebeu dez resenhas críticas, e a partir de então tem gerado novos trabalhos desde as pesquisas sobre o gótico até o campo da teoria e metodologia da história da arte. Apesar de ter sido mais influente dentre historiadores, têm sido procedida uma releitura da obra nos campos da semiótica e do estruturalismo, que trazem à tona semelhanças metodológicas e conteudísticas que tendem a apontar Panofsky como precursor também dentre essas disciplinas.[192]

A difusão do conceito e de seus contributos é de difícil rastreamento. Em alguns autores ela é óbvia, como no caso de Bourdieu que, além de elogiosamente prefaciar a edição francesa de *Arquitetura Gótica e Escolástica*, se reapropria do conceito como um dos fundamentos do seu pensamento sociológico. Chartier aponta que as constatações do *habitus* abririam frente para um novo direcionamento historiográfico - curiosamente próximo de Lefebvre e Le Goff - alterando a relação entre sujeito, práticas e objeto histórico nas futuras gerações. Gombrich também o reapropria ao tratar da história do ornamento e de Riegl. Outros, como Eco, tratam de hábitos de forma ainda mais própria. Um rastreamento mais amplo dos contributos desse conceito em obras e autores que não o citam ou não se valem desse termo explicitamente é algo extremamente difícil e que talvez nunca será seguramente completo. Um fato certo é que Panfosky retira os hábitos da acepção tradicional ou do senso-comum e o traz de forma incrível para dentro do âmbito historiográfico.

Apesar da importância historiográfica que reconhece nas obras de Wölfflin, ao longo de sua carreira Panofsky distancia-se gradualmente de sua abordagem histórica. Os preceitos de Wölfflin da "pura visualidade", ou da antinomia entre forma e conteúdo, ou mesmo da noção confusa e contraditória de "visão" revelam o embasamento de sua

[192] FRAGENBERG, Thomas. Pósfácio de *Arquitetúra Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.112.

abordagem em pressupostos positivistas. Tais pressupostos afirmam assertivamente a objetividade da "visão" subjetiva, da apreensão pura das formas e da existência de conceitos fundamentais metafísicos ou meta-históricos. Influenciado pelo neokantismo, Panofsky jamais ignoraria o caráter subjetivo das apreensões dos sentidos, e consideraria falha qualquer tentativa de abordar formas, temas e conteúdos independentemente - como ele demonstraria em seu método iconológico. E mais, o conceito de *habitus* representaria um importante "desafio", ou uma superação de tais pressupostos positivistas, segundo Bourdieu, ao recusar a explicação metafísica, meta-histórica, através de conceitos gerais, optando pela utilização de um conceito coetâneo e antianacrônico para a explicação de um fenômeno simbólico, filosófico e material, presente na formação intelectual de agentes históricos.

Fundamental para a compreensão do ponto-de-vista teórico das obras de Panofsky, o conceito de *Kunstwollen* é uma apropriação a partir da obra de Riegl e está presente na maior parte da carreira de Panofsky. Tal conceito metafísico embasou de tal forma sua reflexão histórica, que é presente até mesmo depois da apropriação de Panofsky de outro conceito mais recente e distante da metafísica: o conceito de "formas simbólicas". Apesar de Panofsky fundamentar cada vez menos suas obras sob esse conceito, o principal alvo de suas críticas não era propriamente o conceito, mas a abordagem psicológica (ou psicologizante) que os "herdeiros" do legado de Riegl, em especial a "Escola de Viena", fariam do conceito. Além de argumentar que a "vontade formativa" seria uma força coletiva, impessoal e muito mais geral do que o estudo psicológico-biográfico de indivíduos, Panofsky afirma que não cabe à história da arte o estudo de fenômenos extra-artístico que não expliquem a arte internamente. Como já afirmamos, além de se distanciar da fundamentação histórico-espiritual, o conceito de *habitus* escapa à individualização psicológica ao tratar de um desenvolvimento que ocorre independentemente de um precursor ou de um "gênio". O *habitus* é uma força socialmente partilhada através de uma formação intelectual comum. A crítica à abordagem psicológica se estende ao amplo contexto do século XIX, que tornou frequente o estudo psicológico da arte e a análise biográfica dos "gênios", mesmo em autores próximos à Panofsky, como Aby Warburg.

As "formas simbólicas" de Ernst Cassirer, mesmo que apropriadas de maneira *suis generis* por Panofsky, cumprem sua função original de reconciliação entre o elemento espiritual e o material através do plano simbólico. Tal reconciliação é fundamental, não apenas para a interpretação simbólica da análise iconológica, como também é presente na relação entre a filosofia escolástica e a arquitetura gótica, e que refuta a explicação espiritual.

Além disso, Cassirer convidaria Panofsky, como seu leitor, a atestar sua tese de *Eidos und Eidolon* que propõe um diálogo entre filosofia, arte e estética. *Idea* é justamente a réplica de Panofsky ao convite de Cassirer. Na obra Panofsky trata o conceito platônico sob o ponto-de-vista de uma longa duração, mas que nem por isso deixa de manter conectada a obra de arte ao conceito filosófico. Tal precedente na investigação de conceitos filosóficos ecoando nos campos da arte e da arquitetura é basal para a formulação do conceito de *habitus*, pois justifica a relação de causa e conseqüência entre o surgimento da filosofia gótica e escolástica - refutando o desenvolvimento paralelo.

O método Iconológico é, provavelmente, o método de interpretação da obra de arte mais utilizado, comentado, elogiado e criticado não apenas dentre as obras Panofsky, mas na história da arte em geral. Apesar da influência das gerações de iconografistas, de Warburg, e de alguns outros, talvez o precedente mais curioso da interpretação das obras de arte seja o alegorismo. A leitura alegórica, de textos ou imagens, tem história longuíssima mas desenvolve-se teórica e teologicamente durante a Idade Média. Surgido da exegese bíblica, o alegorismo (até então) sagrado torna-se o alegorismo universal, podendo ser revelado em todas as obras do Senhor, e em todos objetos da realidade. Como a Iconologia, a leitura alegórica identifica sentidos trinos nas obras de arte: o sentido literal, moral e o mais amplo, o sentido anagógico. O *habitus* escolástico é tão presente na ordenação da *Suma* e dos textos escolásticos (como "princípio que rege a ação"), quanto o alegorismo é presente em sua leitura e interpretação. O alegorismo se tornaria tão amplamente difundido, que está presente até mesmo na "metafísica das luzes" do Abade Suger na inovadora Abadia gótica de Saint-Denis. Em última análise, o próprio alegorismo se tornaria um hábito escolástico, que visa identificar sentidos trinos em toda imagem ou texto. O alegorismo conecta filogeneticamente o *habitus* e a Iconologia, no contexto da escolástica.

Dentre outros autores contemporâneos que se apropriaram do conceito, Gombrich se vale do *habitus* para reinterpretar a obra de um dos autores mais influentes em Panofsky – Aloïs Riegl e *O problema do estilo*. Questionando-se acerca do desenvolvimento da ornamentação vegetal, Gombrich aponta que inúmeros hábitos que seriam os principais responsáveis pela mudança, mas principalmente, pela permanência de certo motivos que parecem resistir às mudanças exteriores à história da ornamentação, como as mudanças econômicas, políticas e sociais.

Já Humberto Eco utiliza os hábitos para explicar as expectativas e demandas de espectadores, que buscam no cinema e na televisão atender à sua demanda habitual por

verossimilhança e linearidade da narrativa, segundo os preceitos de Aristóteles - curiosamente, o “fundador” do conceito de *habitus* e da lógica escolástica.

Bourdieu busca no *habitus* a superação tanto das dicotomias do estruturalismo de Levy-Strauss quanto da vagueza abrangente da história das “mentalidades” dos *Annales*. Bourdieu se tornaria o mais competente comentador do conceito, compreendendo a abrangência dos hábitos na formação intelectual escolástica e posteriormente se apropriando do conceito. Em sua obra o conceito é ampliado para além do contexto gótico, tornando-o, junto com o conceito de “campo”, uma das bases de sua análise sociológica da literatura, da arte e da leitura.

Chartier também busca a superação da história das “mentalidades”, e, assim como Bourdieu, tem como mote, o *habitus* como resposta, dentre outros conceitos para demandas não atendidas pela historiografia. De acordo com Chartier, o *habitus* superaria três pressuposto até então dominantes nas correntes históricas: a relação consciente e transparente entre as intenções dos produtores intelectuais e os seus produtos; a atribuição da criação intelectual unicamente à capacidade de invenção individual e a procura do precursor; e a explicação das concordâncias entre as produções intelectuais ou artísticas de um período através do jogo de empréstimos e influências ou através do “espírito do tempo’.Em seu enfoque nas “práticas e representações”, os hábitos se apresentam como práticas culturais bastante significativas para a abordagem de Chartier, ou mesmo da chamada “Nova História Cultural”.

Não é estranho o fato de autores de gerações muito posteriores à Panofsky, e de campos bastante diversos, tenham sido profundamente influenciados por suas obras. Nas obras de Panofsky é possível encontrar diversos pontos em comum com obras das últimas décadas, o que revela a atualidade das obras, seja no enfoque, temática,, método ou teoria.

Por ter enfoque na formação cultural, até mesmo no sentido pedagógico do termo, o *habitus* pode ser aplicado não apenas a um contexto intelectual-filosófico específico, mas também à centros de formação como escolas e universidades, ordens religiosas, escolas militares, oficinas e ateliers, grupos, clubes e associações, enfim, à uma série de instituições ou “ambientes” que através de certas práticas e formações introjetam hábitos, que passam por transformações através da história mas sempre mantém algo de sua gênese. Além do mais, os hábitos também oferecem respostas às problemas ainda atuais a respeito da difusão e circulação de bens culturais, assim como atraiu a atenção de Bourdieu para questões da história da leitura.

Com isso, pretendemos tornar o conceito de *habitus* um conceito instrumentalizável. Nas palavras de Bourdieu, pretendemos fazer do conceito uma "teoria cientifica", em oposição à "teoria teórica". A teoria teórica visa um discurso profético ou programático que tem em si mesmo o seu próprio fim e que nasce e vive da defrontação com outras teorias. Já a teoria científica se apresenta como um programa de percepção e de acção construído para ser revelado na realização do trabalho empírico. Ela sempre será uma construção provisória elaborada a partir de algum trabalho empírico e por meio dele, e ganha menos com a polêmica do que com a defrontação com novos objetos.

Tendo a arquitetura como objeto de estudo, Panofsky estabelece um grande desafio ao método o qual ele se valia até então, baseado amplamente na Iconologia - apresentada por ele em *Estudos em Iconologia* de 1939. Para um estudo iconológico, voltado para o significado nas artes visuais, a arquitetura é um campo profundamente diverso da aplicação original do método. Por tanto, a elaboração da tese de Arquitetura gótica e escolástica representa um novo desafio, uma nova abordagem, um novo paradigma com soluções para demandas das quais os métodos passados não mais atendiam.

O conceito de *habitus* se apresenta como um dos principais, e talvez mais obliterado, aportes teóricos de Panofsky. Apesar desse conceito não reaparecer em outra obra, mesmo porque seria publicada apenas na maturidade de Panofsky, a fundamentação da relação estabelecida por ele em *Arquitetura Gótica e Escolástica* era um motivo de maior orgulho para ele. Tendo fundação curiosamente próxima da tão difundida Iconologia, sendo o *habitus* fundado em Tomás de Aquino e a Iconologia no alegorismo presente na *Summa Theológica,* o *habitus* também teria grande difusão - como no caso de Gombrich, que não apenas se reapropriou do *habitus* como também definiu as mesmas três etapas para o tratamento da obra-de-arte.

Assim, a teoria e metodologia de Panofsky representaria um importante momento no campo da história da arte. Seus métodos e conceitos possibilitariam novas formas analíticas e interpretativas e serviram de referência a autores posteriores à ele. Dentre tais conceitos, o *habitus* seria um conceito fundador na teoria e metodologia de Panofsky por definir um novo paradigma da relação entre o artista, a obra e seu contexto. Pretendemos, portanto, ter contribuído para uma compreensão mais precisa dos câmbios e diálogos que a história da arte produziu durante o século XX, rastreando as permanências e o abandono de paradigmas teóricos, o que incorreria, em última análise, na diversidade interpretativa e de aproximações teóricas das obras que encontramos hoje. Através desse percurso

acompanhamos as mudanças no campo teórico da história da arte, tendo em vista que esses integrantes constituíram a base metodológica e formativa das mais diversas disciplinas e abordagens da imagem e da obra de arte.

REFÊRENCIAS

ÁLVAREZ, L. X. *Signos estéticos e teoría*: crítica de las ciências del arte. España: Anthropos, 1986.

ARENAS, J. F. *Teoria y metodología de la historia da arte.* Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1982.

ARNOLD, D. *Introdução à história da arte*. Trad. Jacqueline Valpassos. São Paulo: Ática, 2003.

ART MUSEUM, THE. *Symbols in transformation, Iconographic Themes at the Time of the Reformation*. An Exhibition of Prints in Memory of Erwin Panofsky. Princeton University, March 15-April 13, 1969.

BAZIN, G. *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BOBER, H. Review on “Gothic Architecture and Scholasticism” by Erwin Panofsky. *The Art Bulletin*, Vol. 35, No. 4. College Art Association: December, 1953, pp. 310-312 <http://www.jstor.org/stable/3047514>. Acesso em: 31 jan. 2011.

BONY, J. Review on “Gothic Architecture and Scholasticism” by Erwin Panofsky. *The Burlington Magazine*, Vol. 95, No. 600. The Burlington Magazine Publications, Ltd.: March, 1953, pp. 111-112 <http://www.jstor.org/stable/871035>. Acesso em: 31 jan. 2011.

BOURDIEU, P. *As regras da arte* : gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

__________. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

__________. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2007.

BRANNER R. Review on “The Church of St. Martin at Angers” by G. H. Forsyth, Jr. “L'Abbaye royale de Saint-Denis” by Sumner McK. Crosby, “Gothic Architecture and Scholasticism” (Wimmer Lecture 1948) by Erwin Panofsky. *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 13, No. 1. Society of Architectural Historians: March 1954, pp. 28-31

<http://www.jstor.org/stable/987563>. Acesso em: 31 jan. 2011.

BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália* : um ensaio. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BURUCÚA, J. E.. *História*, *Arte, Cultura*: de Aby Warburg a Carlo Guinzburg. Fondo Argentina.

CAMPOS, J. L. de. *Do simbólico ao virtual*. São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

CARAMELLA, E. *História da arte*: Fundamentos semióticos. Bauru, São Paulo: EDUSCA, 1998.

CASSIRER, E. *A Filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHARTIER, R. *A história cultural*: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHASTEL, A. (Ed.). *Pour um temps – Erwin Panofsky*. Centre George Pompidou. Paris: Pandora Editions, 1983.

CIVITA, Victor (Org.). Apologia de Sócrates. In: *Sócrates*: os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CONANT, K. J. Review on “Gothic Architecture and Scholasticism” by Erwin Panofsky. *Speculum*, Vol. 28, No. 3. Medieval Academy of America: July, 1953, pp. 605-606 <http://www.jstor.org/stable/2847055>. Acesso em: 31 jan. 2011.

CROCKETT, C. Review on “Gothic Architecture and Scholasticism by Erwin Panofsky Source. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 1. Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics: September, 1952, pp. 80-81 <http://www.jstor.org/stable/426626>. Acesso em: 31 jan. 2011.

DILTHEY, W. *Crítica de la razón histórica*. Trad. Carlos Moya. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1986.

ECO, H. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FERRETTI, S. *Cassirer, Panofsky e Warburg* : symbol, art and history. New Haven, London: Yale University Press, 1989.

FOCILLON, H. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FRAGENBERG, T. Pósfácio de *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRAGOSO, Suely. *Perspectivas: uma confrontação entre as representações perspectivadas, o conhecimento científico acerca do espaço e a percepção cotidiana*. Galáxia Revista Transdisciplinar de Comunicação Semiótica Cultura. São Paulo - SP, n.6, p.105-120, 2003.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

__________. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991.

GOMBRICH, E. H. *Los usos de las imágenes.* México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

__________. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

__________. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

__________. *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996.

__________. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

__________. *Sense of Order*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.

__________. *Aby Warburg an intellectual* biography, with memoir on the history of the library by F. Saxl. Oxford: Phaidon, 1986.

HAUSER, A. *Teorias da Arte*. Lisboa: Presença, 1993.

HEIDT, R. *Erwin Panofsky, Kunsttheorie und Einzelwerk*. Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1977.

HOLLY, M. A. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984.

HOLSINGER, B. The *Premodern Condition: Medievalism and the Making of Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. (Critic Review by MCINERNEY, Maud Burnett). Disponível em: <http://www.brynmawr.edu/bmrcl/Winter2007/Premodern.htm>. Acesso em: 31 jan. 2011.

KIDSON, P. Panofsky, Suger and St Denis in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. The Warburg Institute: Vol. 50, 1987, pp. 1-17 <http://www.jstor.org/stable/751314>. Acesso em: 31 jan. 2011.

KNOWLES, M. D. *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures by Abbot Suger; Erwin Panofsky*. Oxford University Press: The English Historical Review, Vol. 63, No. 247, April, 1948, pp. 236-237 <http://www.jstor.org/stable/556369>. Acesso em: 31 jan. 2011.

KRAUTHEIMER, R. *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures by Erwin Panofsky*. Archaeological Institute of America: American Journal of Archaeology, Vol. 50, No. 4, Oct. - Dec., 1946, pp. 505-507 <http://www.jstor.org/stable/499661>. Acesso em: 31 jan. 2011.

KUHN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAVIN, I. (Ed.). *Meaning in the Visual Arts*: views from the outside. A Centenial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968). Institute for Advanced Study. Princeton: 1995.

MEISS, M. (Ed.). *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Panofsky*. New York: New York University Pressa, 1961.

MORALEJO, S. *Formas eloquentes.* Madrid: Akal, 2004.

PANOFSKY, E. *Estudos em Iconologia*: temas humanistas na arte do

Renascimento. Trad. Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1986.

__________. *Idea*: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

__________. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

__________. *Renacimiento y renacimientos em el arte occidental*. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

__________. Der Begriff des Kunstwollen. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Hessling, 1964.

__________. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

__________. *La prospectiva come "forma simbolica" e altri escritti*. Feltrinelli, 1966.

__________. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

__________. *Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995.

__________. *Albrecht Dürer*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1945.

__________. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York and Evaston: Harper & Row Publishers, Harper Torchbooks, 1969.

__________. *Abbot Sugger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1946.

__________. *Tomb Sculpture, Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. London: Thames and Hudson, 1964.

__________. *The Codex Huygens and Leonardo Da Vinci's Art Theory*. The Pierpont Morgan Library Codex. M.A. 1139. London: The Warburg Institute, 1940.

__________. *Hercules am Scheidewege und andere Antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Berlin, Leipzig: B. G. Teubner, 1930.

__________. *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky Briefwechsel 1941-1966*. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer “under the spell of the living Warburg Tradition”. Berlin: Akademie Verlag, 1996.

__________. *Aussätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Verlag Bruno Hessling, 1974.

__________. *Early Netherlandish Painting, its origins and character*. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Icon Editions, Harper & Row Publishers, 1971.

__________. *Die Sixtinische Decke*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1921.

__________. *Idea*: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

__________. *A caixa de Pandora*: as transformações de um símbolo mítico. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

__________. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PANOFSKY, E., NORTHCOTT, K. J., SNYDER, J. The Concept of Artistic Volition. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 8, n. 1, p. 17-33, Autumn 1981.

RIEGL, A. *Historical grammar of the visual arts*. New York, USA: Zone Books, 2004.

__________. *Problems of Style, foundations for a history of ornament*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

__________. *Spätrömische Kunstindustrie*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2000.

RIOUX, J., SIRINELLI, J. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

VEYNE, P. *História*: novos objetos, novos métodos, novas abordagens. Brasília: UnB, 1982.

WAAL, H. de. *In memoriam Erwin Panofsky, March 30, 1892 – March 14, 1968*. Amsterdam, Londen: B.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1972.

WARBURG, A. M. *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. Trad. Michael P. Steinberg. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1995.

__________. *Homenagem à. Mnemosyne*. Göttingen: Gratia Verlag, 1979.

__________. *The renewal of pagan antiquity*: contributions to the cultural history of the European Renaissance. Los Angeles, California: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

WASCHEK, M. (Ed.). *Relire Panofsky*: cycle De Conférences Organisé Au Musée Du Louvre Par Le Service Culturel Du 19 Novembre Au 17 Décembre 2001. Paris: Musée du Louvre, 2008.

WINCKELMAN, J. J. *Lo bello en el arte*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1958.

WEHLING, A. *Fundamentos e virtualidades da epistemologia da história: algumas questões*. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/102.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2011.

WHITE, Jr., L. *On the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures by Abbot Suger; Erwin Panofsky*. College Art Association: College Art Journal, Vol. 7, No. 1, Autumn, 1947, pp. 66-67 <http://www.jstor.org/stable/773553>. Acesso em: 31 jan. 2011.

WOOD, C. S. Introdução. In: Panofsky, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

WÖLFFLIN, H. *A Arte Clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

__________. *Classic art*: an introduction to the Italian Renaissance. 8. ed. Ithaca: Cornell University Press, 1952.

__________. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins

Fontes, 2006.

__________. *Principles of Art History*: the problem of the *development of style in later art*. New York: Dover Publications, 1932.

WORRINGER, W. *La Esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1958.

__________. *El arte egypcio*: problemas de su valoracion. Buenos Aires: Nueva Vision, 1958.

WUTTKE, D. (Ed.). *Erwin Panofsky, Korrespondenz*. Wiesbaden, Harrassowitz, 2001-2011.